Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980

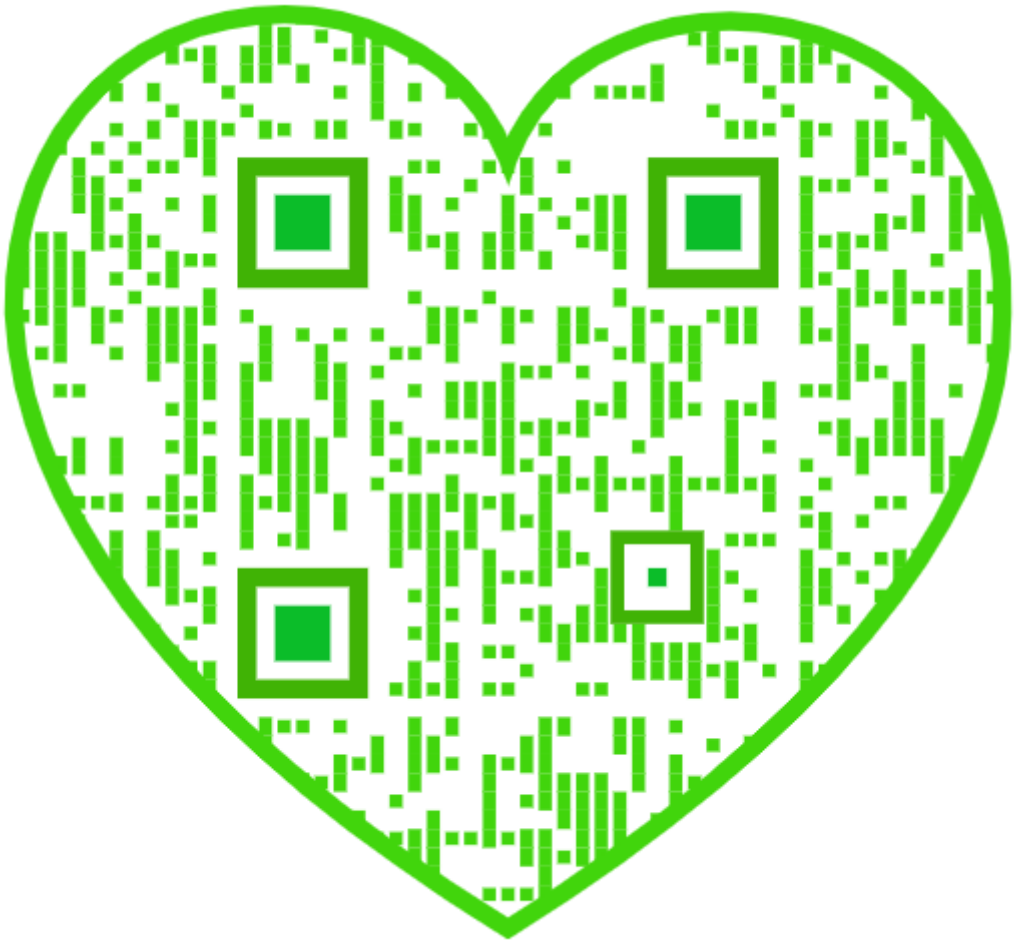
redactie Rosemarie Buikema en Maaike Meijer

bron
Rosemarie Buikema en Maaike Meijer (red.), *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980*. Sdu Uitgevers, Den Haag 2003

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/meij017cult01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Cultuur en migratie in Nederland
Voorwoord bij de reeks

Voor u ligt het eerste deel van de boekenreeks *Cultuur en migratie in Nederland*. In de vijf delen van deze reeks wordt vanuit diverse invalshoeken bekeken hoe de Nederlandse cultuur de laatste honderd jaar is veranderd door de komst van migranten. De Nederlandse cultuur is altijd in beweging geweest, niet alleen door de invloed van migranten, maar wel mede daardoor. De veranderingen in onze cultuur leidden in de afgelopen eeuw tot hevige maatschappelijk discussies. Daarbij kwam steeds de vraag terug: wat houdt de Nederlandse cultuur precies in? Het doel van deze reeks is het aanbieden van gegevens waaruit een nieuw antwoord op die oude vraag afgeleid kan worden. Uit de vele verhalen over culturele veranderingen die deze vijf delen vertellen, rijst een onverwacht dynamisch beeld op van de Nederlandse cultuur: het beeld van een bewegelijke veelheid van culturen, die steeds nieuwe verbindingen met elkaar aangaan. In deze reeks kunt u lezen op welke manier de culturen en tradities die migranten meebrachten - of die hen vooruitsnelden doordat Nederlanders ze al van ‘elders’ hadden opgepikt - zich hebben gemengd met autochtone culturele gewoonten. Op sommige terreinen hebben culturele confrontaties niet geleid tot vermenging en wederzijdse beïnvloeding, maar juist tot afscheiding en afstoting, en tot het zich terugtrekken in subculturen. In ieder deel van deze reeks zal worden nagegaan hoe die processen van contact en vermenging zijn verlopen. Wat gingen die nieuw ontstane culturele vormen betekenen voor zowel oude als nieuwe Nederlanders?

Cultuur

Cultuur wordt in deze reeks ruim opgevat. Cultuuruitingen kunnen betrekking hebben op museale kunst, films en literatuur, nieuwsmedia, kleding, groepstalen, sport, manieren van wonen, religie, liefde en relatievorming, leefstijlen. Verder op klassieke muziek, op populaire liedjes, op dans en theater, op voedsel en op gewoonten die het bereiden van voedsel omringen. Ook lichaamstaal, de omgang met geld, de inhoud en organisatie van arbeid, transport, de functie en inrichting van huizen, winkels en woonwijken wordt in deze reeks gezien als cultuur. Het gaat ons bij al die manifestaties van cultuur niet alleen om de veranderingen zelf, die door de komst van migranten zijn teweeggebracht, maar ook om de steeds wisselende manier waarop mensen betekenis geven aan die veranderingen. Nieuwe elementen in een gevestigde cultuur worden op den duur als eigen ervaren en de herkomst wordt dik-

wijls vergeten. Ook de culturen van migranten veranderen op hun beurt door vermenging en integratie. Veel scheidslijnen tussen de cultuur van gevestigden en nieuwkomers verdwijnen op den duur vanzelf, andere blijven sluimerend aanwezig om op onverwachte momenten opnieuw aan betekenis te winnen. Als wij in deze reeks de Nederlandse cultuur beschrijven in haar diversiteit dan bedoelen we vooral diversiteit in landen van herkomst. Maar veranderingen in gedrag en gewoonten worden nooit alleen door herkomst bepaald. Jongens en meisjes, bijvoorbeeld, bewegen zich op een verschillende manier in de samenleving. We besteden daarom ook aandacht aan de rol van andere verschillen in culturele veranderingsprocessen, zoals sekseverschil (specifieke jongens- en meisjes-, c.q. mannen- en vrouwenculturen), generatieverschil, seksuele diversiteit (lesbische en homosubculturen) verschil in klasse en milieu en de religieuze diversiteit die het product was van de autochtone verzuiling.

Migratie

Geen enkele samenleving bestaat alleen uit mensen die op het eigen grondgebied zijn geboren. Er is altijd instroom van mensen van buiten. Bij het traceren van de invloed van migratie beperken we ons in deze reeks tot de twintigste eeuw. Deze eeuw staat het dichtste bij ons. Oude en nieuwe Nederlanders kunnen zich nog persoonlijk verbonden voelen met culturele veranderingen die zijzelf, hun ouders en grootouders hebben doorgemaakt. Dat geldt minder voor wat zich in vroeger eeuwen heeft afgespeeld, toen de binnenkomst van migranten voor net zulke diepgaande veranderingen zorgde. Zo kon in de zeventiende eeuw op zeker moment niet minder dan een derde van de bevolking van Amsterdam vreemdeling genoemd worden. De migratiegeschiedenis van Nederland in de afgelopen eeuwen is uitvoerig beschreven, bijvoorbeeld in het overzichtswerk van Jan Lucassen en Rinus Penninx, *Nieuwkomers*, *nakomelingen*, *Nederlanders* (1994), dat de migratiegeschiedenis van Nederland vanaf de zestiende eeuw in kaart brengt. Wij zullen dat werk niet overdoen, maar ons richten op het relatief onbetreden terrein van de *culturele* gevolgen van het migratieproces.

Hoewel er dus ook voor 1900 al eeuwen gemigreerd werd nam het aantal nieuwkomers uit het buitenland aan het begin van de twintigste eeuw gestaag toe. De pieken lagen in de Eerste Wereldoorlog, het daarop volgende Interbellum en in de laatste drie decennia. Tot omstreeks 1960 werd de migratie naar Nederland gedomineerd door Duitsers, en in mindere mate door Oost-Europeanen, Spanjaarden en Italianen. Joden hadden altijd al in Nederland geleefd, maar in de jaren dertig kwamen nieuwe groepen joodse vluchtelingen, die samen met de gevestigde Nederlandse joden in de nazi-tijd in groten getale zijn opgepakt en in concentratiekampen vermoord. Met migranten uit China en de koloniën (Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen) maakte Nederland al in het Interbellum kennis, maar

door de massale naoorlogse immigratie - als gevolg van dekolonisaties - nam hun invloed aanmerkelijk toe. Een belangrijk omslagpunt in de Nederlandse opvattingen over immigranten ligt omstreeks 1960, toen een verschuiving optrad van koloniale migratie naar de komst van ‘gastarbeiders’ uit het Middellandse-Zeegebied. Hun specifieke culturele kenmerken werden benadrukt, zeker toen bleek dat velen zouden blijven en er een omvangrijke volgmigratie op gang kwam. Die volgmigratie viel deels samen met de volksverhuizing uit Suriname na de onafhankelijkheid in 1975. In de jaren daarna ontstond een migratiebeweging van tienduizenden asielzoekers uit Zuid-Amerika, Afrika en Azië.

Er was niet alleen sprake van migratie *naar* Nederland, maar ook *binnen* Nederland. Zo trokken bijvoorbeeld grote groepen noorderlingen, Brabanders en Zeeuwen naar de Randstad. Net als de Drenten die in de jaren vijftig naar Eindhoven verhuisden om bij Philips te werken, kunnen zij worden gezien als economische vluchtelingen, op zoek naar een beter bestaan. Die omvangrijke interne migratie blijft echter buiten het bestek van deze reeks, hoewel het interessant zou zijn na te denken over de vraag of de migratie vanuit de nog niet zelfstandige koloniën (zoals Suriname) eigenlijk ook niet als interne migratie kan worden gezien. Ook de migraties vanuit Nederland naar Canada, Nieuw-Zeeland, Australië en Zuid-Afrika blijven buiten beschouwing. De geografische beperking van ons project ligt bij de grenzen van het huidige Nederland. We richten ons met name op immigranten die van elders naar Nederland zijn gekomen.

Wanneer we de twintigste eeuw overzien, gaat het in die Nederlandse immigratiegeschiedenis om Belgische vluchtelingen tijdens de Eerste Wereldoorlog; om Hongaarse kinderen die na de Eerste Wereldoorlog in Nederlandse pleeggezinnen werden ondergebracht; om Duitse dienstbodes in de jaren twintig en dertig; om ambulante groepen die verspreid door de tijd binnentrokken en die arbitrair werden geëtiketteerd als ‘zigeuners’; om veelal Duitse joden; om auteurs, lezers en uitgevers van de exilliteratuur; om rijksgenoten, dus Indische Nederlanders en Molukkers, Antillianen en Surinamers; om Joegoslaven, Polen en Italianen die kwamen werken in de Limburgse mijnstreek; om arbeiders uit het Middellandse-zeegebied, met name Turken en Marokkanen, in de jaren vijftig en later; om de vanaf de jaren zestig steeds onzichtbaarder geworden ‘westerse’ migranten, zoals Amerikanen, Japanners, Belgen, Engelsen en Duitsers die vanwege de toegenomen mobiliteit en internationalisering al dan niet tijdelijk in Nederland wonen en werken. En ten slotte om vluchtelingen en asielzoekers uit de hele wereld in het laatste decennium, alsmede om adoptiekinderen uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika. Achter in dit boek vindt u een uitgebreider historisch overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw. Dit is het historisch decor waartegen zich de culturele transformaties afspelen die het onderwerp zijn van deze reeks.

Cultuur en migratie

Tijdens al die immigratiegolven waren de Nederlandse identiteit en cultuur voortdurend aan verandering onderhevig, mede door de ontmoeting met de migranten. De status van de nieuwkomers is daarbij even flexibel gebleken als de aard van de Nederlandse cultuur en identiteit. Wat 'Nederlands' was, werd steeds opnieuw gedefinieerd *in relatie tot* de identiteit van anderen. Daarbij werd vaak gepoogd de eigen Nederlandse identiteit ondubbelzinnig af te grenzen van die van de 'anderen'. Nederlanders waren afwisselend schoner, netter, preutser, godsdienstiger, minder luidruchtig, minder misdadig en zo verder dan 'vreemdelingen'. Met de komst van migranten met een islamitische achtergrond is een aantal van zulke categorieën in zijn tegendeel veranderd. Nu zijn het soms migrantengroepen die verondersteld worden netter, godsdienstiger en zediger te zijn dan de gemiddeld meer geseculariseerde, seksueel vrijere, alcoholdrinkende Nederlanders. Nederlandse beelden van nieuwkomers sporen vaak niet met de manier waarop deze zichzelf zien. Niet zelden komen zulke beelden voort uit de neiging om anderen te zien als spiegelbeeld, als keerzijde van wat men zelf denkt te zijn. Identiteit is relatief en bestaat altijd in relatie tot anderen met wie men zich meet. Ook het karakter van de Nederlandse cultuur lag en ligt daarom allerminst vast: die werd steeds opnieuw uitgevonden met behulp van de ander als afzetpunt. Hetzelfde proces speelde zich ook bij migranten af: ook zij herontdekten hun eigen cultuur en identiteit met Nederland als afzetpunt. Cultuur is een beweeglijk, veranderlijk product van beeldvorming en constructie. Aan beide kanten kan sprake zijn van afgrenzing en contactweigering - paradoxaal genoeg ook een vorm van cultuurverandering - maar ook van opening, menging, absorptie, transformatie. Ook die nieuwe mengvormen kunnen Nederlands genoemd worden. Het begrip Nederlandse cultuur kan dan zowel conservatief worden opgevat als een reservaat van het (vermeend) autochtone, als meer vooruitstrevend als een cultuur die voortdurend verandert, onder andere doordat die in zich opneemt wat migranten hebben ingebracht aan kunst, zienswijzen, leefvormen en stijlen. Die laatste opvatting van Nederlandse cultuur is de onze. Tegelijk bestuderen we deze voortdurende herdefiniëring van de Nederlandse cultuur. De twintigste-eeuwse debatten daarover vormen dan ook een rode draad in de reeks.

Een andere rode draad vormt het patroon van culturele assimilatie van migranten die er al een of meer generaties zijn. Zij staan hun positie als nieuweling steeds weer af aan recentere nieuwkomers - die meer opvallen - tot de volgende groep migranten ook hen weer tot oude bekenden maakt. Daarbij speelt kleur en Europese herkomst vaak een rol. Sommige groepen worden tegelijk ervaren als vertrouwd én vreemd. Dat was het geval met de Duitsers, de grootste migrantengroep tot omstreeks 1960. De immigratie uit Duitsland was van groot belang voor de groei en bloei van de Nederlandse cultuur. Zeker tot aan de Tweede Wereldoorlog waren de kunst, de wetenschap en het bedrijfsleven sterk op de machtige oosterbuur georiënteerd. Parallel aan de Duitse trek naar Nederland, vonden veel Nederlanders

emplooi op de Duitse arbeidsmarkt. Door de omvangrijke migratie tussen beide landen werden deze banden ook op persoonlijk niveau levend gehouden. Intussen werden Duitsers en andere Europese migranten, net als de latere Oost-Europese en niet-westerse migranten, wel degelijk als vreemd en anders behandeld, zowel cultureel als juridisch. Zij kregen hoe dan ook de juridische status van vreemdeling. Die vreemdelingenstatus van witte migranten uit omliggende landen is in de afgelopen decennia nagenoeg verdwenen en overgedragen op nieuwkomers uit streken buiten Europa. Net zoals de Amerikaanse historicus Noel Ignatiev zich afvroeg ‘How the Irish became white’ (1994), willen wij met deze reeks een antwoord geven op de vraag hoe West-Europeanen onzichtbare immigranten zijn geworden.

Een andere stuwende vraag achter deze reeks luidt: hoe gaat dat wederzijdse verbeelden van wat eigen en wat anders is in zijn werk? Bij het zoeken naar antwoorden is volop geprofiteerd van de inspirerende golf postkoloniale theorie en kritiek, die voor een groot deel afkomstig is uit het Angelsaksisch taalgebied, en uit Australië, Azië, de Amerika's en Afrika. Deze postkoloniale theorie wordt hier toegepast op de Nederlandse (en Europese) context. De geschiedenis van migratie, etnische conflicten en multicultureel samenleven ziet er in Nederland enigszins anders uit dan in de Verenigde Staten, Engeland en de landen van het voormalige Britse imperium. Op dit grondgebied waren het niet de zwarten, de Ieren en Latino's, zoals in Amerika, maar zogenaamde ‘zigeuners’ en joden, in de jaren zeventig de Surinamers en in het laatste decennium de moslims, die de volle laag kregen te verduren van de projecties van gevestigden op nieuwkomers, in hun negatieve en positieve vormen. Bepaalde processen van beeldvorming mogen dan vergelijkbaar zijn, de Nederlandse situatie wijkt op belangrijke punten ook af.

We concentreren ons in deze reeks niet zozeer op de migratiegeschiedenis als historisch feit, noch op een moeilijk traceerbare mentaliteitsgeschiedenis. We gaan ervan uit dat de wederzijdse beelden van ‘zelf’ en ‘ander’ worden gevormd in het concrete leven van alledag: in de confrontatie met anderen op scholen, tijdens het boodschappen doen, tijdens het flirten en in de kunsten. De reeks richt zich daarom op concrete, zichtbare veranderingen in de culturele, materiële en sociale omgeving. Wat heeft zich in de kunsten, in het wonen, het samenleven en in de alledaagse cultuur afgespeeld op het Nederlandse grondgebied in de twintigste eeuw? Hoe zijn de gewoonten, de visies en de culturele tradities van migranten verknoopt met de wortels van de Nederlandse samenleving? Soms ligt de nadruk op esthetiek, verteltechnieken, op manieren waarop groepen zich profileren, of op percepties van groepen over en weer. Soms gaat het om het blootleggen van mengvormen, archivering van vergeten invloeden, reconstructie van culturele familiegeschiedenissen, of om levensverhalen van nieuw gekomen cultuurdragers. Al deze analyses en verhalen samen maken duidelijk hoezeer de Nederlandse cultuur een verre van onproblematische, maar altijd dynamische veelheid van culturen is, die op allerlei terreinen met elkaar interacteren.

Voor u ligt nu het eerste deel, dat ‘kunsten in beweging’ in de jaren 1900-1980 beschrijft. Het volgende deel richt zich ook op ‘kunsten in beweging’, maar dan in de periode 1980-2000. De drie daaropvolgende delen hebben als ondertitels ‘Levensverhalen uit de Twintigste Eeuw’, ‘Wonen en Samenleven vanaf de Eerste Wereldoorlog’ en ‘Veranderingen van het Alledaagse 1950-2000’.

De redactie van deze reeks is veel dank verschuldigd aan het Prins Bernhard Cultuurfonds, dat de realisering van dit project mogelijk maakte door een genereuze subsidie. Het Cultuurfonds bevordert de Nederlandse cultuur in binnen- en buitenland. Met dit initiatief heeft het fonds ertoe bijgedragen dat het begrip ‘Nederlandse cultuur’ wordt ontdaan van zijn bijbetekenissen ‘puur autochtoon’, ‘wit’ en ‘van Nederlandse bodem’. Het fonds biedt ons hier de gelegenheid te laten zien hoe Nederland ook de afgelopen eeuw het toneel is geweest waarop vele werelden bij elkaar kwamen.

De redactie:
Maaike Meijer
Rosemarie Buikema
Isabel Hoving
Leo Lucassen
Jaap Vogel
Gloria Wekker
Wim Willems

Kunsten in beweging, 1900-1980
Inleiding

In zijn *Camera Obscura* uit 1839 gunt Nicolaas Beets (alias Hildebrand) ons vanuit verschillende perspectieven een blik in de binnenkamers van de negentiende-eeuwse Hollandse burgerij en steekt daarmee vervolgens op belerende toon de draak. In een van de hoofdstukken uit dit als zo door en door Hollands bekend staande werk uit de Nederlandse canon, laat Hildebrand zich introduceren bij de familie Kegge. De familie is zojuist gerepatrieerd uit West-Indië. Nadat Hildebrand door vader Kegge is rondgeleid in het Leidse huis vol koloniale schatten, vertelt dochter Henriëtte hem van het huiselijk leven in de West: 'In de loop van ons gesprek verhaalde Henriëtte mij de wonderen van het huis en de paarden en de slaven, die de familie in de West had; een slaaf voor de zakdoek, een slaaf voor de waaier, een slaaf voor het kerkboek, een slaaf voor de flacon!' Voordat deze confrontatie met de West-Indische welvaart van de familie plaatsvindt hebben we als lezers al te verstaan gekregen dat meneer Kegge een luidruchtige snob is met veel te veel nieuw geld, dat dochter Henriëtte zeventien jaar oud is en 'ten volle ontwikkeld, naar de aard der tropische mensengeslachten' en dat mevrouw Kegge 'aanmerkelijk bruiner' is dan haar dochter en 'aanmerkelijk verre van een schoonheid in de ogen van een Europeaan' (81-82). Deze koloniale familie tracht zich met al haar pracht en praal, haar kakatoes, haar zwarte lakeien en palfreniers, aan te sluiten bij de hoogste kringen in Leiden. Dat lukt hen maar ten dele. Hildebrand schroomt dan ook niet om in zijn vertellerscommentaar de leden van de familie voortdurend te wijzen op de megalomanie van hun opwaartse streven, daarbij doelend op zowel de hermetisch gesloten grenzen tussen burgerij en adel als op de gemengde raciale samenstelling van de Kegges. Zowel Kegges geld als zijn vrouw en kinderen zijn vanwege hun herkomst geen geldige toegangsbewijzen voor de hoogste kringen. Hildebrands kritiek op de lachwekkende machinaties van de burgerij is zodoende niet gespeend van een flinke dosis negentiende-eeuwse stereotypen over de verhouding tussen de seksen, de klassen en de rassen.

Terwijl Hildebrand in zijn verhaal de grenzen probeert aan te geven van de mogelijkheden om sociale en maatschappelijke kloven te dichten, beschrijft hij ondertussen tegelijkertijd zowel het negentiende-eeuwse Nederlandse beschavingsideaal, als de intrinsieke transnationaliteit van de negentiende-eeuwse Nederlandse alledaagse cultuur. Een bijkomend aspect van die transnationale Nederlandse cultuur is dat, zoals uit de beschrijving van het kroost van meneer Kegge blijkt, al in het begin van de negentiende eeuw de eerste kinderen van gemengde afkomst de Nederlandse canonieke literatuur bevolken.

Veelzeggend in dat verband is bijna een eeuw later de slotzin van een novelle uit 1921, geschreven door een andere gecanoniseerde Nederlandse auteur, Lodewijk van Deyssel: ‘Zij kreeg drie lieve gezonde kinderen.’ Het bijzondere aan deze drie lieve gezonde kinderen is dat ze net als de kinderen Kegge, van gemengde afkomst zijn: En ook in deze novelle wordt het verschil in kleur van de protagonisten verhevigd door een verschil in sekse en klasse. Het klassenverschil is evenals bij Hildebrand nog steeds als vanzelfsprekend een thema maar krijgt in het geval van de gemengde relatie ook in de vroegtwintigste eeuw raciale accenten.[1]

De interraciale ontmoeting in deze novelle vindt plaats tegen de historische achtergrond van de Wereldtentoonstelling, oftewel de Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling die op 1 mei 1883 in Amsterdam werd geopend. Ter gelegenheid van dit festijn was ook de Berlijnse dirigent Benjamin Bilse naar Amsterdam gehaald met zijn orkest. Zijn muziek maakte ‘de reeks der kermis en Buitenland-indrukken tot een voortdurende bonte verrukkingsoorzaak’, schrijft Van Deyssel hierover in zijn *Gedenkschriften*. Het exotische van de tentoonstelling verrukt ook hoofdpersoon May; sterker nog, het vreemde werkt uitgesproken erotiserend op haar. Ook al stelt ze zich voor hoe zij straks wellicht een Chinese winkel zal moeten runnen in plaats van een comfortabel bourgeois leven te kunnen leiden, zij wordt onweerstaanbaar aangetrokken door de kleurig uitgedoste vertegenwoordiger van het Chinese ministerie van Koophandel. Zij heeft haar zinnen op deze man gezet en net als Eline Vere is zij niet af te brengen van haar inbeeldingen en hartstochten. ‘De vreemdeling in zijn kleurige klederen zag zij in haar verbeelding daar staan en haar wachten en haar zwijgend gebieden tot hem te gaan’ (125). Haar ouders leggen zich ten langen leste bij haar besluit neer en zo komen dan de drie lieve gezonde kinderen in de Nederlandse literatuur terecht.

De novelle is getiteld: *Blank en Geel*. Aan die titel werd de voorkeur gegeven boven het eveneens overwogen *Kruising der Rassen*. Uit het commentaar dat Van Deyssel in 1927 en 1929 op de novelle geeft in zijn persoonlijke aantekeningen, blijkt dat de Chinees uit het verhaal voor hem de verpersoonlijking is van de fatale man. Hoofdpersoon May ‘valt’ voor hem in de letterlijke betekenis van het woord. Zij verlaagt zich, zo blijkt uit de bezwaren die door familie en andere omstanders worden geuit, zij riskeert door haar huwelijk haar geprivilegieerde plaats op de maatschappelijke ladder. Zij vat dan ook niet gewoon liefde voor hem op, zij is conform de traditie van de vrouwelijke heldin in de naturalistische roman, zinsbegoocheld. Zij herkent in de Chinees het exotisme van haar eerste liefde, een Engelsman. De Chinees is uiteraard een meer uitgesproken vervulling van haar verlangen naar ‘iets heel buitengewoons’ (27). Hij doet de herinnering aan de ongewone en dus begeerlijke Engelse verloren liefde verbleken.

Hildebrand en Van Deyssel demonstreren in hun hierboven aangehaalde werk dat de culturele ‘ander’ een rol van betekenis speelt in de negentiende en twintigsteeeuwse Nederlandse verbeeldingswereld. Of hij/zij nu wordt bewonderd, begeerd,

geërotiseerd, dan wel wordt afgeschilderd als exponent van een minder beschaafde cultuur, steeds markeert die ander het bestaan van zoiets als de specifiek Nederlandse cultuur en volksaard. De portrettering van de ander als anders helpt bij de bewustwording van de eigen normen en waarden. Binnen diezelfde Nederlandse cultuur zijn die culturele 'anderen' in de loop van de twintigste eeuw echter al lang niet meer de metafoor van het verre en vreemde, maar zelf deel van die cultuur geworden. De interculturele ontmoetingen die Hildebrand en Van Deyssel beschreven in hun novellen vinden plaats tegen de achtergrond van historische gebeurtenissen waarin de Nederlandse samenleving zich expliciet en diepgaand heeft verbonden met mensen en culturen van buiten de geografische grenzen. Die ontmoetingen van koloniale, economische en/of politieke aard hebben niet alleen geleid tot, zoals in de aangehaalde verhalen, kinderen van gemengde afkomst maar ook tot andere vormen van culturele vermenging: nieuwe muziek, nieuwe dans, nieuwe ontwikkelingen in de beeldende kunst, film, theater en literatuur. Migranten hebben in de twintigste eeuw de pen en het penseel opgenomen. Zij zijn niet langer slechts personages in Nederlandse teksten, zij creëren hun eigen personages en beelden. Zij hebben velerlei vormen van cultuur meegebracht en deze zijn in Nederland blijven leven en veranderd door de nieuwe context. Ook de Nederlandse kunsten zijn door deze nieuwe kunstvormen veranderd.

In dit boek volgen we de interactie tussen de Nederlandse samenleving en de verschillende migratiestromen die Nederland heeft gekend aan de hand van de participatie van migrantenkunstenaars. Wat voor kunst brachten zij mee, hoe zetten zij die voort in de Nederlandse context en hoe gingen deze nieuwe kunstvormen 'werken' in de Nederlandse culturele ruimte? Hoe kwamen de autochtone kunsten daardoor in beweging? Dit boek bestrijkt de periode 1900-1980. In het hierop volgende deel van de reeks *Cultuur en Migratie in Nederland* getiteld *Kunsten in Beweging 1980-2000*, schetsen we de ontwikkelingen in de resterende twintig jaar van de twintigste eeuw. Over de interactie tussen het werk van inheemse en migrantenkunstenaars valt nog veel onderzoek te verrichten. Wij kunnen met deze introductie dan ook volstrekt geen volledigheid claimen. Eerder beogen wij een smaakmaker aan te bieden, een caleidoscopisch overzicht van wat er zoal valt te zien en te bestuderen in de geschiedenis van de Nederlandse kunsten als we de blik richten op het aandeel dat migrantenkunstenaars daarin hebben gehad. Dat aandeel is veel groter dan doorgaans in cultuurgeschiedenissen wordt gedacht en/of benadrukt. We hebben dan ook niet alle relevante bijdragen van migrantenkunstenaars aan de Nederlandse cultuur kunnen belichten, maar wel een exemplarische greep kunnen doen uit de vele ontmoetingen van autochtoon Nederlandse en migrantenkunst. In elk hoofdstuk krijgt de lezer via de beschreven ontwikkelingen binnen een specifieke kunstsector en een specifieke migratiestroom antwoord op vragen als: hoe verliep de ontmoeting tussen autochtoon Nederlandse en migrantenkunstenaars, hoe hebben migrantenkunstenaars meegewerkt aan de ontwikkeling van de Nederlandse cultuur, welke veranderingen hebben zij daarin teweeggebracht op institutioneel, the-

matisch en vormtechnisch gebied? Ieder hoofdstuk behandelt een vernieuwend proces binnen een bepaalde kunstsector aan de hand van een specifieke gebeurtenis die dat algemene proces mede in gang heeft gezet.

Alvorens een vooruitblik te geven op wat u in dit eerste deel zoal kunt verwachten aan antwoorden op deze veelomvattende vragen lijkt het ons noodzakelijk kort stil te staan bij drie aangrenzende terreinen waarop het begrip cultuur werkzaam is.[2] Die drie terreinen grijpen op specifieke wijze in elkaar bij de interactie tussen autochtone en migrantenkunst. Ook in de novellen van Hildebrand en Van Deyssel zijn die drie invullingen van het cultuurbegrip - het utopische, het antropologische en het esthetische - impliciet werkzaam.

Cultuur als utopische categorie, als antropologisch begrip en als esthetisch begrip

Zoals het woord in de meest brede en algemene zin wordt gebruikt, kan cultuur het best worden begrepen als dat wat zich onderscheidt van natuur. Deze betekenis van cultuur ligt aan de basis van het denken over een samenleving, de vorming van burgers en een natiestaat. In de formulering van cultuurcriticus Terry Eagleton is cultuur in brede zin een ethische pedagogiek, die ons allemaal voorbereidt op het burgerschap door ons aan te spreken op het ideaal van een collectief zelf, dat wordt vertegenwoordigd door de staat (Eagleton 2000, 7). Cultuur in deze zin is het systeem van instituties, regels, normen en waarden dat beschaafd handelende mensen produceert. Beschaafd zijn betekent in het hedendaagse gebruik van het begrip vaak rationeel en adequaat geïnformeerd zijn, genuanceerd gedrag aan de dag leggen, onderscheid kunnen maken tussen persoonlijke en algemene belangen, zelfbeheersing betrachten. Beschaving verwijst naar een doorlopend proces van ‘schaven’ en vormen. Een beschaving schaaft, letterlijk, een gemeenschap of individu bij, zodat het ruwe eraf gaat en de gepolijste vorm het ideaal zo goed mogelijk benadert. Beschaven impliceert ook *wegschaven* van wat niet binnen het utopische beeld past. Het spreken over de eigen ‘beschaving’ impliceert dan ook vaak dat men zich onderscheidt van de ‘onbeschaafden’. George Bush bouwde in zijn uitlatingen na september 2001 voort op dit klassiek-westerse beschavingsideaal toen hij de Amerikaanse cultuur nadrukkelijk afzette tegen het zogenoemde barbarisme van andere beschavingsvormen. Beschaving verwijst dan naar een *uitsluitend* systeem van intellectuele, morele en esthetische waarden.

Toen men Mahatma Gandhi ooit de vraag stelde wat hij vond van de westerse beschaving antwoordde hij: ‘I think it would be a very good idea.’ In dat gevatte antwoord ligt het hele arsenaal aan voetangels en klemmen van het begrip cultuur in zijn brede betekenis besloten. Beschaving is vooral een idee. Gandhi impliceert dat westerse beschaving een utopisch ideaal is, maar geen realiteit. Het zou goed zijn wanneer het westen beschaafd was - het is dat volgens hem niet. Wat Gandhi voor

de goede verstaander aan de orde stelt, is dat het realiseren van bepaalde menselijke waarden door middel van instituties en regelgeving tegelijkertijd andere waarden - bijvoorbeeld die van hem - onzichtbaar maakt. Hoe behartenswaardig de als beschaafd te boek staande eigenschappen ook mogen zijn, de praktijk wijst uit dat in naam van ‘de beschaving’ ook heel ander gedrag vertoond kan worden. Wanneer men het westerse beschavingsideaal serieus zou nemen, zouden kolonialisme en slavernij daarin geen plaats kunnen hebben. Die dubbelzinnigheid van Gandhi's opmerking wordt ook door Hildebrands voorstelling en becommentariëring van de familie Kegge krachtig onderstreept. Enerzijds wordt daar de oneigenlijke plundering van rijkdom door kolonialen bekritiseerd en de koloniale heersersdrang en bezitterstrots geridiculiseerd, anderzijds worden de negentiende-eeuwse raciale scheidslijnen even angstvallig bewaakt als de maatschappelijke. De dubbelzinnige houding ten opzichte van het bezit van de koloniën maakt niettemin een onmiskenbaar onderdeel uit van de negentiende-eeuwse beschrijving van de Nederlandse cultuur en wordt zeker niet alleen in Multatuli's *Max Havelaar* aan de orde gesteld. De zojuist geïllustreerde ruime invulling van cultuur als ‘beschaving’, met alle interne contradicties van dien, is een gangbare. We zullen dat gebruik hier utopisch noemen. Cultuur is in zijn eerste betekenis een utopische, regulerende categorie.

Een tweede gebruik van de term cultuur komt uit de antropologie en verwijst naar de gewoonten en rituelen die in een bepaalde samenleving het dagelijks leven organiseren. De opkomst van de antropologie heeft mede geleid tot de tegenstelling tussen geciviliseerde en indertijd zogenoemde primitieve culturen, een tegenstelling die een echo is van de scheiding tussen traditie en moderniteit. In 1871 bijvoorbeeld stelde de antropoloog Edward Tylor bij zijn analyses zonder enig bezwaar de westerse cultuur als norm voor de ontwikkeling van een beschaafde samenleving. Die invulling klinkt ook heel duidelijk door in de manier waarop Hildebrand de door de Kegges uit de tropen meegebrachte voorwerpen en gebruiken behandelt als kitscherige fratsen. De latere ontwikkelingen binnen de antropologie hebben dit eurocentrisme bekritiseerd. Er wordt dan niet meer zozeer gesproken van hogere en lagere maar van verschillende culturen. Iedere cultuur is een betekenisgevend systeem, een geheel van gewoonten en gebruiken op grond waarvan gemeenschappen zich vormen en vestigen. Culturen functioneren binnen die opvatting zoals grammatica's van verschillende talen. Die dienen alle hetzelfde doel: het structureren van taal en communicatie. De ene grammatica is niet beter of slechter dan de andere, maar verschilt er wel van. Dat moderne antropologische cultuurbegrip erkent eveneens de vermenging van delen van een cultuur met delen van een andere cultuur of zelfs van de intrinsieke hybriditeit van elke cultuur. Cultuur op zichzelf is dus binnen de moderne antropologie uiteindelijk altijd een samengesteld begrip, of in de woorden van Edward Said: ‘All cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic’ (1993, xxix).

Een derde inhoud van het begrip cultuur is eveneens veelgebruikt en beperkt zich tot de verbinding met het terrein van de verbeelding en de wetenschap. Cultuur in zijn engste betekenis staat in dat geval voor de intellectuele en vooral artistieke productie van een gemeenschap op grond waarvan die gemeenschap zich identificeert als groep, niet zelden ook als natiestaat. In deze betekenis staat cultuur voor het mooiste en hoogste wat mensen hebben voortgebracht op het gebied van de filosofie, de muziek, de literatuur, toneel, dans, beeldende kunst enzovoort. De Britse cultuurcriticus Raymond Williams (1981) spreekt in deze zin van cultuur als monument, cultuur met een C. Dat monument vertegenwoordigt de producten die voor een bepaalde gemeenschap boven alle mogelijke twijfel met betrekking tot importantie en kwaliteit zijn verheven. Het werk van Hildebrand en Van Deyssel behoort getuige alle Nederlandse literatuurgeschiedenissen onmiskenbaar tot dit monument.

Cultuur, zo mag nu duidelijk zijn, is in al zijn manifestaties intrinsiek verbonden met een bepaalde tijd, plaats en politiek omdat cultuur in de eerste plaats gemeenschapsstichtend is. De ontwikkelingen binnen het antropologisch cultuurbegrip hebben zowel de invulling van cultuur als beschaving als die van cultuur als monument genuanceerd door daaraan steeds de vraag toe te voegen: beschaafd en/of monumentaal voor wie? Die vraag problematiseert de ongebreidelde beschavingsmissie van het Westen om universeel geachte culturele waarden ingang te doen vinden. Tegelijkertijd dwingt de toenemende etnische pluriformiteit van de Nederlandse samenleving tot een bredere opvatting van wat monumentaal, wat Cultuur is. Dat is de reden waarom wij in de eerste twee delen van de reeks *Cultuur en Migratie in Nederland* onderzoeken hoe de drie niveaus waarop cultuur werkzaam is, samenhangen en hoe zij in relatie tot elkaar veranderen door de komst van migranten. We vertrekken daarbij vanuit het begrip cultuur in engere zin, cultuur met een C oftewel: de wereld van de kunsten. Het Monument-karakter van cultuur staat daarbij ter discussie. Wij rekenen tot cultuur in die engere zin dus niet alleen de nationale monumenten van schilder-, schrijf- en filmkunst, maar ook minder bekende en de populaire kunstvormen. Via de beschrijving en bestudering van die kunsten kunnen we demonstreren dat het onderscheid tussen cultuur in utopische, antropologische en esthetische zin, zoals dat hierboven is gemaakt, berust op een systeem van wederzijdse beïnvloeding en afhankelijkheid. Transformaties op het niveau van culturele gewoonten en gebruiken werken door in de transformaties op het gebied van de kunsten, worden daar zelfs dikwijls gethematiseerd en bepalen zodoende de ideeën over de essentiële waarden en normen van een bepaalde samenleving.

In latere delen van de reeks zal de aandacht verschuiven naar het middelste, antropologische cultuurbegrip: dan gaat het ook over cultuurvormen in bredere zin, over gewoonten en gebruiken, voorwerpen in hun circulatie en betekenis, relatievormen, seksualiteit, taal, ruimte, wonen en religie. De auteurs van latere delen zullen trachten met de blik van de moderne participerende antropoloog naar de zich vernieuwende Nederlandse cultuur te kijken.

Kunsten in beweging

Als we de ontwikkeling op het gebied van de kunsten in Nederland bekijken aan de hand van het onderzoek dat voor dit boek is verricht dan vallen een aantal patronen op in de interactie tussen autochtone en migrantenkunst. Die patronen zijn: onzichtbaar maken c.q. witwassen van migrantenkunst, exotiseren, uitsluiten, insluiten en vermengen tot transnationale cultuurvorm. In de hiernavolgende 21 hoofdstukken worden de mechanismen getraceerd die het proces van wederzijdse beïnvloeding hebben bevorderd dan wel bemoeilijkt. Steeds staat daarbij de vraag centraal of de herkomst van de transnationale culturele erfenis zichtbaar dan wel onzichtbaar is gemaakt. De principiële verwevenheid van de Nederlandse kunsten met die van elders heeft gediend als zoeklicht.

Het openingshoofdstuk ‘Vernieuwing in de kunst vanuit een koloniale context’ door Berteke Waaldijk en Susan Legêne, kaart al direct een aantal wezenlijke punten aan die herhaaldelijk terugkomen in de interactie tussen Nederlandse autochtone cultuur en de kunst van mensen buiten de geografische grenzen van Nederland. In de eerste plaats beschrijven Waaldijk en Legêne hoe de schatplichtigheid van de Nederlandse cultuur aan de kunst vanuit de koloniën lange tijd onbenoemd is gebleven. Het is de Leidse Gerret Rouffaer die in 1901 voor het eerst spreekt van een ereschuld aan Nederlands-Indië op het gebied van de kunsten. Een hiermee samenhangend fenomeen is dat de kunst gemaakt in andere culturen niet wordt gezien als kunst in de monumentale esthetische maar in de antropologische zin van het woord. Uitheemse kunst wordt doorgaans beschouwd als volkenkundig interessant of als een proeve van ambachtelijkheid en huisvlijt. Pas als batikmotieven of Indisch vlechtwerk in de Nederlandse kunst en architectuur terechtkomen wordt de huisvlijt autonome kunst en spreekt men van Cultuur. Als een Indische schilder als Jan Toorop daarentegen kunst produceert die aansluit bij het Europese symbolisme, wordt juist in de aan hem toegeschreven ambachtelijkheid zijn Indische herkomst herkend. Nederland produceert Cultuur, de migranten brengen voornamelijk cultuur mee. Ook de zwarte jazz, zo toont Rudie Kagie aan in zijn bijdrage ‘De huidskleur van de jazz’ (hoofdstuk 5), wordt in 1932 beschreven in termen die eerder de antropologie dan de kunstbeschouwing naderen en direct te maken hebben met de herkomst van de makers en niet met de herkomst van de muzikale traditie. De muziek wordt aanvankelijk geassocieerd met de geluiden uit de Afrikaanse oerwouden en met woeste krijgsdansen, een erfenis die klaarblijkelijk overslaat op het overwegend jeugdige publiek dat zich manifesteert als ‘een wild brullende menigte’, aldus de recensenten. In het geval van de jazz is de inbreng van migrantenmusici uiteindelijk niet witgewassen maar succesvol geïntegreerd in het multiculturele koor van grote namen in de geïmproviseerde muziek in Nederland, een muziekpraktijk die aan het begin van de 21ste eeuw zo niet monumentaal, dan toch wel respectabel genoemd mag worden in het muzikale landschap.

Een verwante manier waarop het werk van migrantenkunstenaars in een aantal gevallen eerder als antropologisch dan als esthetisch monumentaal gepercipieerd wordt is het exotiseren van de migrantenkunst. Exotiseren kan de vorm aannemen van zowel idealiseren als demoniseren. Marieke Bloembergen (hoofdstuk 7) beschrijft hoe naar aanleiding van het optreden van de Balinese gamelangroep Gong Peliatan in het concertgebouw te Amsterdam in 1931 de Nederlandse kunstkritiek haar bewondering onder woorden brengt. De recensenten vragen zich af of de sterke gevoelens die het kijken naar de dans oproept worden veroorzaakt door de ongerepte muziek en volksvertellingen of door de ervaring van een ‘oerkracht’ die ‘ons westerlingen het oosten voor den geest brengt als een verloren paradijs’. De Indische volkskunst zou de in de macht van machine en routine verwikkelde westerling tot een hoger bewustzijn kunnen brengen. Terwijl Balinese dans dus geïdealiseerd wordt als het hogere of zuivere dat de westerling mist worden meer volkse en populaire dansvormen juist gedemoniseerd. Dat hangt waarschijnlijk samen met de manier waarop het publiek er al dan niet in participeerde. Balinese dans was theatraal, een opgevoerd schouwspel. Het publiek bekeek de verfijnde voorstelling en nam daar zelf niet aan deel. Bij populaire nieuwe dansvormen als tango en jazz stortte het publiek zich juist wel lijfelijk in de nieuwe dans en ervoer het veel directer de nieuwe muziek waarop deze gedanst werd. Ook de factor klasse speelt daar een rol in. De Tango, die in 1913 vanuit Zuid-Amerika de Nederlandse danswereld in beroering bracht, werd evenals de Jazz aanvankelijk gezien als zedenbedervend - waarbij de burgerlijke cultuurdragers met afgrijzen keken naar het volk, of naar de ‘decadente’ tak van hun eigen klasse. Met name de dicht tegen elkaar gedrukte lichamen van de dansers bracht menig zedenpreker en opvoedkundige het hoofd op hol, zo schrijft Joost Groeneboer in hoofdstuk 2, ‘Van getemde passie tot verslindende levensstijl’. Werd de Balinese dans aansluitend aan het optreden in het concertgebouw door koningin Wilhelmina hartelijk onthaald op paleis Het Loo, aan de Europese hoven werd aan het begin van de twintigste eeuw de tango officieel geweerd. Dat anno 2002 de Tango in Nederland *bestselling business* werd dankzij de migrantentranen van prinses Maxima, is niet alleen een saillant detail, maar ook een voorbeeld van de weg die uitheemse kunst dikwijls in de Nederlandse cultuur heeft afgelegd: van uitsluiting naar insluiting. Van marge naar centrum.

Niet alleen de kunst van migranten werd geëxotiseerd, ook werden migranten als persoon als buitenbeentje bekeken. Hoe diep het exotiseren van met name gekleurde migranten er in Nederland in zat - en hoe lang het duurde - valt te lezen in de hoofdstukken over de carrières van de acteurs Otto Sterman, de in Amsterdam geboren zoon van een Antilliaanse hofmeester, en Donald Jones, een zwarte Amerikaanse danser en variété-artiest die zich hier in 1957 vestigde. Hun levensverhalen - beschreven in respectievelijk hoofdstuk 13 door Joost Groeneboer, en hoofdstuk 17 door Giselinde Kuipers - sluiten in tijd op elkaar aan. Sterman maakte deel uit van de kleine groep zwarte mensen die al ver voor de Tweede Wereldoorlog in Nederland leefden - kinderen van zwarte zeelieden die met Amsterdamse meisjes trouw-

den, of jongens uit Suriname die als verstekeling meevoeren naar Nederland om daar te werken als bokser, variété-artiest, muzikant, vuurvreter of schildersmodel. Groeneboer schat dat er in Amsterdam in de jaren twintig zo'n tien zwarte families leefden. Ze vielen op, werden aangestaard, werden als kind ‘schattig’ gevonden en vaak aangesproken op hun kleur. Volgens sommigen werd de discriminatie later in de jaren zeventig harder, toen de grote migratiestroom uit Suriname op gang kwam. Ook de verstekelingen uit Suriname waren een bezienswaardigheid in het blanke Nederland. Allen maakten noodgedwongen gebruik van hun kleur: ze vonden werk als jazzmuzikant, in circussen en nachtclubs. Stermans broers en zusters vonden allemaal werk in het uitgaansleven, waar kleur een pré was: Sterman zelf begon als bokser, totdat hij gevraagd werd voor kleine rollen aan het toneel. Zijn debuut maakte hij als de West-Indische bediende in een toneelbewerking van Hildebrands ‘De familie Kegge’. Hij bleef daarna een veelgevraagd acteur maar altijd als zwarte bediende of kok. Voor hoofdrollen kwam hij nooit in aanmerking evenmin als voor niet door kleur gemarkeerde rollen. Stermans ergernis over het feit dat hij alleen zwarte of oriëntaalse typen te spelen kreeg bracht een bewustwording bij hem op gang. Vanaf het begin van de jaren vijftig ontwikkelde hij zich tot geëngageerd voordrachtskunstenaar, met politieke theaterprogramma's over zwarte geschiedenis en literatuur, over zwart verzet tegen onderdrukking en stereotypering. Ook die positie kon hij, als zwart acteur, belichamen.

Danser, zanger en acteur Donald Jones pakte het heel anders aan, zo beschrijft Giselinde Kuipers in hoofdstuk 17. Jones kwam veel later in Nederland, in 1957, toen Sterman aan het grote toneel al een beroemdheid was. Jones belichaamde de populaire stereotypen over grappige zwarten onbekommerd. Dat had ongetwijfeld te maken met het amusementscircuit waarin hij werkte - televisiecomedy en revue drijven op een combinatie van overdrijving en herkenning, op ‘typetjes’ - en Jones speelde keer op keer de vrolijke schattige losbol. Maar ook Jones zelf leek er geen bezwaar tegen te hebben ‘de eerste televisieneger van Nederland’ te zijn, zoals hij zelf zei, en op straat te worden aangestaard, aangesproken en aangeraakt. Hij wenste daar lange tijd niet meer achter te zoeken dan witte onwennigheid en onschuldige nieuwsgierigheid. Kuipers beschrijft niet alleen hoe Jones' eigen houding en positie zich de laatste halve eeuw verhield tot de steeds kleuriger wordende Nederlandse context. Zij analyseert ook de manier waarop gekleurde rollen in verschillende genres - van revue tot cabaret tot televisiecomedy - de afgelopen decennia werden ingevuld en welke structurele rol kleur daarin speelde. Zij bestrijkt daarbij het hele scala, van tenenkrommend-platte revuetypen tot angstvallig politiek-correcte zwarte rollen en alles daartussenin. Anno 2003 zijn de rollen voor zwarten in theater en op televisie veel diverser en zijn er bovendien op alle niveaus van de theater en televisie-industrie mensen van kleur werkzaam. Hoe traag deze toetreding ook nog steeds verloopt, toch heeft deze het exotiseren en apartzetten van zwarte acteurs, musici, dansers, televisiemakers en presentatoren sterk verminderd. De verhalen

over Sterman en Jones laten op exemplarische wijze het lange culturele inburgeringsproces zien dat daaraan vooraf ging.

Een derde patroon in de interactie tussen migrantenkunstenaars en de gevestigde Nederlandse cultuur is uitsluiting. Dat mechanisme wordt in dit boek vooral duidelijk uit de stukken over Duitse migrantenkunstenaars tijdens het Interbellum en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zij vormen een hoofdstuk apart in de culturele migratiegeschiedenis. De bijdrage die Duitse migranten speelden in de Nederlandse cultuurgeschiedenis kan moeilijk overschat worden. In de inleiding tot deze reeks schreven we al dat de algemene migratie naar Nederland tot ongeveer 1960 werd gedomineerd door Duitsers en dat de wetenschappelijke, culturele, industriële en ook persoonlijke banden met Duitsland tot ver na de Tweede Wereldoorlog het sterkst waren. Hoe ambivalent de houding jegens de Duitse kunstenaars niettemin was blijkt uit de ontwikkelingen binnen de muziek (hoofdstuk 4) de film (hoofdstuk 8), de literatuur (hoofdstuk 9) en de beeldende kunst (hoofdstuk 11). We spreken van een hoofdstuk apart omdat de exilkunst, zoals Hans Ludwig Jaffe en Marianne Vogel laten zien in hun bijdragen '"Ontaarde kunst" in Nederland' en 'Nederland en de exilliteratuur', zich om expliciet politieke redenen in de marges van het Nederlandse kunstleven afspeelde. Nederland zag in de jaren dertig het gevaar van een Duitse invasie nog niet zo helder in en bewaarde zo veel mogelijk een neutrale houding ten opzichte van de desastreuze *Kulturpolitik* van de naaste buur. Men wilde die naaste buur ondanks de boekverbranding en de sluiting van het *Bauhaus*, beide in 1933, het jaar van de machtsovername door Hitler, dan ook niet te veel voor het hoofd stoten door de vluchtelingen al te hartelijk op te vangen en te integreren in het artistieke leven. Voor de beeldende kunst van Duitse exilkunstenaars heeft deze terughoudende opstelling vergaande gevolgen gehad. Zowel in artistiek als in politiek opzicht bleef het uit Duitsland verbannen werk van Max Beckmann, Otto Fiedler, Gerd Arntz en anderen tot voor kort ook binnen de Nederlandse context onbegrepen. Iets anders verliep de interactie met het werk van Duitse auteurs, musici en filmmakers. Al in 1935 erkenden filmcritici de wezenlijke bijdrage van de uit het filmtechnisch bloeiende Berlijn gevluchte filmmakers. Zonder hen zou de Nederlandse filmindustrie in de jaren dertig de omslag naar de geluidsfilm niet zo succesvol hebben kunnen maken, betoogt Kathinka Dittrich in hoofdstuk 8 over 'vreemdelingen in de Nederlandse film van de jaren dertig'. Al betekende die artistieke waardering niet dat het de Duitse filmers makkelijk werd gemaakt. Broodnijd was in de crisisjaren een krachtig argument om buitenlandse werknemers met argusogen gade te slaan. Diezelfde broodnijd zorgde eerder al voor publieke opstootjes en regulerende wetgeving voor Duitse musici zoals Philomeen Lelieveldt vertelt in hoofdstuk 4 'Weg met de Engelsche jazzbands uit Duitschland'. Ook binnen de journalistiek en de literatuur ondervonden Duitse migranten hoe weinig gastvrij Nederland voor hen was in deze crisisjaren: 'Ik ben hier niet bijzonder gelukkig, nog afgezien van het feit dat je beroepsmatig geen voet aan de grond krijgt en de kranten de medewerking van migranten compleet blokkeren. Zo zijn de men-

sen heel aardig voor een gast, maar minder aardig voor iemand, die gedwongen is in hun land te wonen', citeert Marianne Vogel de schrijver Georg Hermann in haar hoofdstuk (9) over Nederland en de exilliteratuur. Dankzij het beleid van uitgeverij Querido, een bedrijf dat van meet af aan gerund is door uitgevers met een migrantenachtergrond, vonden buitenlandse uitgevers en auteurs in de crisisjaren niettemin een gelegenheid hun werk in exil voort te zetten en zo, mede gezien hun specifieke behandeling van oorlogsdreiging, ballingschap en migratie, een stempel te drukken op het literaire bedrijf in het Interbellum. Maar moeizaam leven bleef het wel: 'Ik ben de Hollanders flink zat, immigrant zijn betekent ongeveer hetzelfde als zakkenroller of inbreker zijn', verzucht schrijfster Irmgard Keun vlak voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog.

Hoe anders verging het de Zuid-Afrikaanse balling Breyten Breytenbach, die als politiek vluchteling in naoorlogs Nederland kon rekenen op een warm onthaal van zowel zijn werk als zijn persoon. Deze sympathie, zo stelt Erik van den Bergh in hoofdstuk 20, kwam onder meer voort uit de inmiddels gedeelde ervaring van het verzet tegen een totalitair politiek systeem. Door een uitgesproken anti-apartheidskunstenaar met open armen te ontvangen distantieert Nederland zich post-Sharpville maar vooral ook post-Soweto van het koloniale stamverwantschapsverhaal met Zuid-Afrika. Niet alleen Breytenbachs engagement maar ook zijn avant-gardisme en surrealisme als schilder en dichter spraken tot de verbeelding van zowel het Nederlandse publiek als van de Nederlandse collega-kunstenaars, zozeer zelfs dat Breytenbach verschillende Nederlandse prijzen te beurt vielen.

Met dit contrast tussen Breytenbach en de Duitse exilkunstenaars manifesteert zich een vierde patroon in de interactie tussen migrantenkunst en de kunst van ingezetenen: de warme omhelzing, de onvoorwaardelijke opname in het domein van de Cultuur vanuit een erkenning en herkenning van de vormtechnische en transnationale thematische aspecten van het kunstwerk in kwestie. Dat gebeurt ook met het werk van de Surinaamse migrant Hans Faverey. Michiel van Kempen citeert in zijn hoofdstuk over de succesvolle Faverey en de zo goed als vergeten Bernardo Ashetu een kritiek van Guus Middag: 'Hans Faverey kan, met reden, gezien worden als onze grootste autonome dichter.' Faverey wordt echter nauwelijks gezien als een dichter met een Caraïbische achtergrond terwijl die achtergrond wel een verhelderend en verrijkend interpretatiekader kan bieden, zo toont Van Kempen aan. Zijn behandeling van Favereys poëzie vanuit zowel een Nederlands als een Caraïbisch lezersperspectief is een voorbeeld van de rijkdom die de contactzones tussen verschillende talen en culturen de kunst te bieden hebben voor wie daar oog voor heeft. Een lezing vanuit transnationaal perspectief brengt Favereys spel met taal en betekenis niet terug tot een werk van uitsluitend antropologisch belang, zoals dat in de vooroorlogse jaren gebeurde wanneer de uitheemse kanten van de migrantenkunst werden benadrukt. Zijn plaats temidden van de Nederlandse literaire monumenten wordt er, integendeel, nu alleen maar steviger door.

De postkoloniale leespraktijk als die van Van Kempen, die Faverey's Caraïbische wortels terugbrengt, kan alleen maar ontstaan op basis van respect voor en kennis van het eigen karakter van een andere cultuur. Zij is ook het resultaat van inzicht in de culturele implicaties van de koloniale geschiedenis: zowel de overheersende als de overheerste cultuur moeten in het reine komen met die geschiedenis, moeten zichzelf innerlijk en cultureel heroveren en herdefiniëren, moeten, ieder op eigen wijze, leven met de gevolgen van wat zij hebben aangericht en wat hen overkomen is. Migranten-kunstenaars hebben vaak vooropgelopen in dit culturele heroveringsproces. Exemplarisch is de moeizame strijd die de Surinaamse schrijver Albert Helman en de Indische schrijver Tjalie Robinson decennialang hebben geleverd. Zij wilden uiteraard de erkenning van het Nederlandse culturele establishment voor hun werk maar wel zonder dat de koloniale erfenis in hun gedachtegoed daarmee zou worden weggewassen. Helman worstelde met een identiteitsprobleem: hij kon zich noch in Nederland, noch in Suriname thuis voelen en koos in de loop van zijn leven de positie van ‘wereldburger’. In hoofdstuk 6 laat Stine Jensen zien hoe Helman in zijn werk dikwijls de figuur van de aap inzet om het paradoxale streven naar een omlijnde identiteit van de migrantenkunst(enaar) te kunnen thematiseren. Die manoeuvre werkt in zichzelf al als een paradox omdat - zoals ook hierboven al is opgemerkt - migrantenkunst niet zelden wordt geassocieerd met het domein van de natuur, de dieren, naar believen te interpreteren als het pure en ongerepte dan wel als het ongevormde en onbeschaafde. Doordat Helman met die ingesleten gewoonte speelt eigent hij zich de figuratie van de aap toe als een complex symbool, als de synthese van natuur en cultuur, ongereptheid en schuldigheid, kolonie en moederland, kindertijd en volwassenheid. Ook de Indische literatuur kent zo'n radicale intrinsiek grensoverschrijdende auteur in de persoon van Tjalie Robinson. Evenals Helman had hij niet veel op met het Nederlandse literaire circuit dat werd bevolkt door schrijvers die volgens hem van het werkelijke leven weinig kaas hadden gegeten. Robinson wilde een brug slaan zowel tussen Cultuur en cultuur als tussen Europa en het Oosten. Hij wilde een literatuur stimuleren die herkenning zou vinden bij lezers die zich niet aan een natiestaat gebonden voelden. Zoals Wim Willems laat zien in hoofdstuk 16 vindt Robinsons werk wel gehoor bij het Nederlandse lezerspubliek maar voor zijn radicale literaire en culturele stellingnames weet hij slechts weinigen te winnen. Eind jaren vijftig is de tijd nog niet rijp voor de omarming van het wereldburgerschap en Robinson trekt zich daarop noodgedwongen terug in de kleine kring van de Indische gemeenschap.

In hoofdstuk 12, over herinneringsliteratuur bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers, beschrijft Pamela Pattynama hoe het verder ging met de Indische literatuur in Nederland. Zij legt daarbij als 21ste-eeuwse lezer, evenals Michiel van Kempen, de nadruk op het exces aan betekenis dat het schrijven vanuit een transnationaal perspectief, in dit geval de Indische diaspora, oplevert. Precies in dat exces aan taal en betekenis en in dat diasporisch perspectief ligt de specificiteit van de Indische literatuur. Zo neemt Pattynama stelling in het debat over de aard en het

bestaansrecht van de Indische literatuur en de door sommige critici veronderstelde noodzaak van een geografische inbedding van een literatuur. De Indische literatuur van zulke uiteenlopende auteurs als Couperus, Haasse, Dermoût, Stolk, Van Dis, Bloem en Birney sticht een gemeenschap die niet aan het bestaan van een natie is gebonden. De vraag naar het bestaansrecht van een literatuur die niet wordt gelegitimeerd door nationale grenzen speelde en speelt in Nederland even sterk voor de Friese literatuur. Het is om die reden dat de redactie van het Friese literaire tijdschrift *De Tsjerne* zich verwant voelde met de ontwikkelingen binnen de post- en neokoloniale literatuur vanuit Indisch en Surinaams perspectief en tot zijn eigen versie kwam van de poging tot insluiting. In hoofdstuk 14 bespreekt Liesbeth Brouwer het Suriname-nummer van *De Tsjerne* waarin het woord wordt gegeven aan Surinaamse schrijvers en intellectuelen tegen de achtergrond van de neokoloniale onderhandelingen tussen Suriname, de Antillen en Nederland over zelfbeschikking van de gebiedsdelen in 1952. In dat nummer wordt het werk van Surinaamse schrijvers en intellectuelen in het Fries gepubliceerd, vertaald vanuit het Sranang en het Nederlands. Een ontroerend treffen van Friezen en Surinamers, maar in de lijn van Helman en Robinson stelt Brouwer toch de vraag of de Friezen zich wellicht iets al te enthousiast identificeerden met het streven naar een eigen identiteit van hun gekleurde *brothers in crime*. Fries cultureel zelfbewustzijn is maar heel beperkt vergelijkbaar met een Surinaams cultureel zelfbewustzijn. De *Tsjerne*-redactie ging grotendeels voorbij aan de koloniale en raciale problematiek die onvermijdelijk gepaard ging met de ontwikkeling van een specifiek Surinaams-Nederlandse literatuur.

Een andere vroege voorstandster van integratie van migranten en migrantenkunst was Nola Hatterman, een Nederlandse schilderes die vanaf haar jeugd al gegrepen was door zwarte culturen en niet-westerse schoonheidsidealen. In hoofdstuk 15 beschrijft Myra Winter hoe Hatterman deze persoonlijke fascinaties omzette in een boeiend oeuvre, waarvoor zwarte modellen een belangrijke inspiratiebron waren en waarin bijvoorbeeld episodes uit de Surinaamse koloniale geschiedenis in beeld werden gebracht. Winter vergelijkt Hattermans representatie van zwarte personages met die van haar tijdgenoot Jan Sluijters, die hen sterk stereotypeerde en exotiseerde. Hatterman voedde met haar artistieke stellingnames veel jonge zwarte kunstenaarsvrienden in Nederland. Maar bovendien stichtte zij in de jaren vijftig een schildersschool in Suriname, en werd zij de ‘luchtbrug’ waarlangs veel jonge Surinaamse kunstenaars naar Nederland en Europa konden komen om zich hier verder te ontwikkelen. Op die manier fungeerde Hatterman als een ambassadeur voor een postkoloniale en transnationale kunst.

Ook de ontvangst van de zigeunermuziek - beschreven door Maaike Meijer in hoofdstuk 3 - kan gezien worden als een langgerekte warme omhelzing, waarbij de zigeunermuziek steeds sterker werd beleefd als ‘eigen’. Zigeunermuziek belichaamde een verdrongen aspect van de witte Europese cultuur (het gepassioneerde, het oeverloos droevige, het melancholieke en grenzenloze) en het contact daarmee werd

zowel door het publiek als door de witte muzikanten steeds weer opgezocht, in zo'n mate dat het zigeuneridioom volkomen werd geassimileerd, bijvoorbeeld door de Nederlandse studentenorkesten. De projectie van het bandeloze en emotionele op zigeuners heeft zeker een exotiserend tintje. Van de andere kant is de drang tot assimilatie zo sterk dat de erkenning dat dit 'vreemde' eenvoudigweg 'eigen' is, inmiddels expliciet is geworden. Wel is het een veeg teken dat de sociale uitsluiting van Sinti en Roma de hele twintigste eeuw door haaks staat op de populariteit van hun muziek. Maar hoe naïef of gebrekkig de culturele omhelzingen van migrantenkunstenaars ook zijn geweest, ze plaveiden toch de weg naar een opener, gedifferentieerder en transnationaler Nederlandse cultuur.

Dat brengt ons bij een vijfde en laatste patroon van interactie: de fundamentele verandering van het etnisch-witte, regionale karakter van de Nederlandse cultuur zelf. Wie kijkt naar het werk van migrantenkunstenaars en de dynamiek die zij in de Nederlandse kunstwereld teweeg brengen krijgt oog voor het tijdelijke en soms kunstmatige karakter van 'Nederlandse cultuur' als entiteit. Het onderscheid tussen wat al dan niet Nederlands is, is soms nauwelijks meer te maken, en vaak ook niet meer relevant. Sommige kunstvormen zijn in principe en al heel lang transnationaal en dat proces van internationalisering staat weer niet los van de inspiratie door migrantenkunstenaars. Exemplarisch hiervoor is de geschiedenis van de Nederlandse dans, beschreven door Klazien Brummel in hoofdstuk 10, met leven en werk van de van oorsprong Russische balletpedagoge Sonia Gaskell als rode draad. Dans was ook voor Gaskells komst in 1939 al een internationaal gebeuren in de zin dat Duitse en Franse dans- en bewegingsstromingen zich hier te lande lieten gelden. Beroemde gasten als Isadora Duncan en de Duitse migrante Yvonne Georgi die hier tien jaar werkte, trokken veel aandacht. Gaskell bracht in 1939 zowel de Russische als de Franse tradities verenigd in haar persoon mee. Zij gaf vorm aan het toonaangevende nationale gezelschap Het Nederlands Ballet, en vestigde daar direct een transnationale cultuur: Het Nederlandse Ballet moest historische meesterwerken uit de internationale balletcultuur kunnen dansen - dat zou zijn Museum- of Monumentfunctie zijn; verder zouden er steeds baanbrekende choreografen uit de internationale danstop uitgenodigd worden hier een tijd te werken - dat zou zijn avant-garde functie zijn; en ten slotte moest Het Nederlandse Ballet volgens Gaskell jonge choreografen van eigen bodem kweken, de experimentele functie. Dit door Gaskell ingezette drievoudige beleid is door haar leerlingen consequent voortgezet en bepaalt de Nederlandse danskunst nog steeds. De interessante paradox is dat de Nederlandse dans zich kenmerkt door haar internationale, on-Nederlandse karakter, resultaat van een lange traditie van internationale uitwisseling van stijlen, kunstwerken, dansers, pegagogen en choreografen. Ook veel minder prominente en folkloristischer dansvormen als de buikdans werden Nederland binnengebracht door migrantes. In hoofdstuk 21 schetst Klazien Brummel de internationale historische achtergronden en Nederlandse receptie van de buikdans, hier geïntroduceerd door de Libanees-Amerikaanse artieste Yonina. Buikdans blijkt allerlei betekenissen te kunnen krij-

gen. De dans wordt opgenomen in de gezondheidscultus, in de sport, in feministisch lijfwerk, in seksueel getint vermaak, in folklore, in het debat over het terugzoeken van de authenticiteit van oosterse culturen, en in de transnationale popcultuur waar het Colombiaanse idool Shakira het buikdansen in de jeudcultuur weer salonfähig maakt.

De danscultuur is in haar internationale oriëntatie vergelijkbaar met de klassieke muziek, die zich ook al een eeuw lang ontwikkelt in een internationale ruimte, en met de hedendaagse top van de beeldende kunst, de popmuziek en de filmcultuur waar nauwelijks nog nationale grenzen lijken te bestaan. Daar leggen de nationale varianten (Nederpop, Nederlandse film) regionale accenten in steeds meer globaliserende, ofschoon nog steeds sterk westers gedomineerde, kunstvormen. Dit boek brengt veel historische aanzetten tot die transnationale cultuurvormen in beeld. Migranten blijken daarbij vaak sleutelfiguren te zijn geweest. Indische muzikanten speelden hier te lande in de vroege jaren zestig bijvoorbeeld een voortrekkersrol in de ontwikkeling van de eerste rockmuziek, zoals Lutgard Mutsaers in haar boek *Rockin' Ramona* documenteerde. In ons boek - hoofdstuk 19 - legt Mutsaers als eerste de merkwaardige geschiedenis van het Eurovisie Songfestival bloot, aangetrokken door de vraag waarom Nederland een relatief hoog percentage gekleurde performers afvaardigde naar dit festival - denk aan Milly Scott, Anneke Grönloh, Sandra en Andres, Justine Pelmelay, Humphrey Campbell en Ruth Jacott. Het Eurovisie Songfestival is een interessante casus in het ontrafelen van cultuurveranderingen in migratieperspectief. Dit festival was een poging om de zich ontvouwende Europese gemeenschap een culturele invulling te geven, paradoxaal genoeg juist door het representeren van de verschillende nationale identiteiten die er deel van uitmaakten. Het is intrigerend dat Nederland relatief vaak juist nieuwe Nederlanders naar voren schoof om de nationale eer te verdedigen. Daar was weinig politiek idealisme mee gemoeid, en misschien wel enig opportunisme: hoe meer nationale culturele bagage het liedje aankleeft hoe minder kans op winnen, zo leert de geschiedenis van het festival, waardoor juist een on-Nederlandse Nederlander meer kans maakt. Of was het de status van het festival, die spoedig al zo diep zakte dat witte artiesten er hun handen niet meer aan wilden branden? Mutsaers haalt er zowel de liedjes zelf als de carrières van de betreffende artiesten, de muzikale en culturele context en de geschiedenis van Eurovisie bij om een antwoord te vinden op deze, naar blijkt, heel complexe vragen. Duidelijk wordt in elk geval dat nieuwe Nederlanders al lang een vernieuwende rol in het Nederlandse amusement vervullen en niet zelden voorop hebben gelopen bij het vormgeven aan een transnationale muziekcultuur.

Samenvattend zien we voor de periode 1900-1980 in grote lijnen vijf bewegingen in de interactie tussen autochtone en migrantenkunst. In de eerste plaats valt op dat de kunst van migranten eerder als cultuur dan als Cultuur wordt gecategoriseerd. Daarbij hoort dat inbreng van buiten de grenzen gemakkelijk zonder bronvermel-

ding wordt geassimileerd in het westerse repertoire: de erfenis van migrantenkunst wordt onzichtbaar gemaakt dan wel witgewassen. Ten tweede wordt migrantenkunst geëxotiseerd. Dit kan zich manifesteren in bewondering voor de aan kunst uit verre streken toegedichte authenticiteit als ook in de afkeer van het vermeende ongeciviliseerde aspect ervan. In de derde plaats zien we de poging tot expliciete uitsluiting. Vooral in de crisisjaren en de daarop volgende Tweede Wereldoorlog bestaat in Nederland grote scepsis ten opzichte van de aanwezigheid van kunstenaars van buitenlandse herkomst. Broodnijd is een motief als ook de wens politiek neutraal te blijven in het veranderende Europese politieke bestel. Ondertussen leveren migrantenkunstenaars voor de ontwikkeling van de Nederlandse kunst belangrijke en soms beslissende bijdragen. Ten vierde ontwaren we een beweging waarin migrantenkunstenaars warm worden onthaald, ingesloten, geïntegreerd. De reactie van de betreffende kunstenaars op die onproblematische integratie verschilt omdat hun politiek-economische geschiedenis met Nederland verschilt en ook dat komt in de komende hoofdstukken uitgebreid aan de orde. En ten slotte zien we hoe de Nederlandse cultuur als begrip vervaagt, oplost in een transnationale cultuur, waarin veel meer ruimte is voor internationale invloeden en waarin die invloeden ook duidelijk worden erkend. In sommige cultuurvormen - dans, populaire muziek, film - is dat proces eerder begonnen dan bijvoorbeeld in de literatuur. Deze tendens wordt echter sterker in alle kunsten naarmate de tijd en de globalisering vorderen. Deze culturele hybridisering en transnationalisering zal een centraal onderwerp worden in het volgende deel in deze reeks, *Kunsten in beweging*, *1980-2000*.

Een laatste woord zij gewijd aan de presentatie van de hoofdstukken die nu volgen. Elk hoofdstuk behandelt een algemene ontwikkeling aan de hand van een concrete gebeurtenis. Die gebeurtenissen liggen tussen 1900 en 1980, de periode waarin Nederland nog geen specifieke cultuurpolitiek ten opzichte van migrantenkunst kent. Bijvoorbeeld: ‘3 januari 1928: Drie Surinaamse verstekelingen komen aan in Amsterdam om artiest te worden’; of: ‘5 maart 1966: Milly Scott is de eerste zwarte zangeres op de elfde editie van het Eurovisie Songfestival in Luxemburg’. Die gebeurtenis representeert steeds een opmerkelijk of beslissend moment in de transformatie van de Nederlandse cultuur in relatie tot migrantenkunstenaars. Dit ene moment fungeert als een echo van al die duizenden, zo niet ontelbare, andere momenten die samen zo'n nieuwe cultuurgeschiedenis vormen. Deze methode is de afgelopen jaren door andere cultuurhistorici ingezet. Schenkeveld-van der Dussen begon er in Nederland mee in haar standaardwerk *Nederlandse literatuur*, *een geschiedenis* (1993). Ook Peter Louis Grijp volgde deze werkwijze in zijn *Muziekgeschiedenis der Nederlanden* (2001). Onze voorgangers wilden met deze manier van werken de historiografische pretentie wegnemen dat het schrijven van een ware, een objectieve of een alomvattende geschiedenis mogelijk zou zijn. Geschiedschrijving, zo erkenden zij, berust altijd op drastische selectie en op tijdgebonden en perspectiefgestuurde interpretatie. Het selectieve en fragmentarische van geschiedschrijving

wordt in deze wijze van presenteren niet weggepoetst, maar juist openlijk getoond. Een voordeel van het uitvergroten van raak gekozen momentopnamen is bovendien dat de vertelde geschiedenis heel concreet en levendig kan zijn. Een saillant deel van onze geschiedenis kan er in al zijn rijkdom mee worden opgeroepen. Tegelijk willen we met deze methode ook onderstrepen dat de specifieke geschiedenis die we met dit boek op de agenda willen zetten nog grotendeels ongeschreven is. Er zijn nog zoveel verhalen te vertellen, zoveel bronnen te exploreren. Dit boek geeft een mogelijke richting aan, een aantal onderwerpen, een greep uit de talloze onvertelde geschiedenissen. Een begin.

Rosemarie Buikema en Maaike Meijer

Eindnoten:

1 Zie voor een uitgebreide analyse van deze correspondentie tussen representaties van klasse en ras Buikema (1999).
2 We volgen bij deze driedeling Raymond Williams en in zijn voetsporen Terry Eagleton (2000) en Sjaak Koenis (2002).

Oktober 1901. Gerret Rouffaer constateert een artistieke ereschuld.

1 Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context

2001-1901

In oktober 1901 stelde Gerret Rouffaer in de *Indische Gids* dat de Nederlanders tegenover de kunsten op Java en in de buitengewesten een ‘eereschuld’ hadden. Met zijn constatering van een ‘schuld die tot plicht roept’ opende deze Leidse etnoloog het debat over de vraag welke gevolgen de koloniale verhouding had voor de kunsten in Nederlands-Indië en Nederland. Het begrip ‘eereschuld’ was twee jaar tevoren gelanceerd door de liberale politicus C.T. van Deventer in een aanklacht tegen het financiële beleid van het moederland, dat aan Nederland puissante rijkdom, maar aan Nederlands-Indië ontreddering bracht. Van Deventers pleidooi om die schuld ‘af te betalen’ vond weerklank en werd omgezet in vernieuwing van het koloniale beleid dat ‘ethische politiek’ werd genoemd. Met de troonrede van koningin Wilhelmina op de derde dinsdag van september 1901 werd deze ethische politiek officieel regeringsbeleid. Rouffaer betrok haar vervolgens op de kunsten.

De winst voor de Nederlandse kunst en cultuur tijdens het koloniale bewind over Indonesië was groot en gevarieerd. Tegenwoordig kan men de koloniale verbindingen nog overal zien. In Noordwolde wordt bijvoorbeeld het Nationaal Vlechtmuseum heropend. In een serie jubileumpostzegels over honderd jaar Nieuwe Kunst in Nederland, siert Chris Lebeau's gebatikte boekomslag van Couperus' *Stille Kracht* (1901) de zegel van 85 cent. In Zutphen wordt een tentoonstelling gewijd aan het werk van de Nederlandse oriëntalistische schilder Marius Bauer. Het Centraal Museum in Utrecht organiseert een tentoonstelling over vier generaties kunstenaars uit de familie Toorop. Het zijn vier voorbeelden die duidelijk maken dat koloniale verbindingen zijn ingebed in het complete spectrum van de beeldende kunsten in Nederland.

Deze verbindingen worden echter zelden als zodanig benoemd. Generaties Nederlandse kunstenaars hebben de artistieke inspiratie van kunsten uit Indonesië gevoeld en onder woorden gebracht. Als Jan Wolkers openlijk tribuut betaalt aan het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden als een plek die vanaf zijn vroegste jeugd een bron van inspiratie vormde, dan schrijft hij over schitterende collectiestukken die hij - en hij niet alleen - individueel verwerkte in zijn eigen autonome

werk.[1] Maar dat is niet alleen een persoonlijke keuze. Het gaat ook over een koloniaal erfgoed, als integraal onderdeel van het Nederlandse culturele landschap verweven met diep in de Nederlandse samenleving verankerde migratiegeschiedenissen. De koloniale handel, diplomatieke dienst, militaire uitzendingen, commerciële en wetenschappelijke reizen, de nieuwe industriële ondernemingen en de ambtenarij in soorten en maten, resulteerden in vele generaties Nederlanders, Indo-Europeanen en Indonesiërs die tussen moederland en kolonie heen en weer gereisd hebben. In de kunstbeschouwingen worden deze 'bewegingen' vaak buiten beschouwing gelaten. Kolonialisme hoort tot het terrein van de politieke geschiedenis en heeft met kunstgeschiedenis weinig te maken. Daarmee lijkt het alsof koloniale verbindingen in de kunst uit het niets in Nederland zijn neergedaald. Maar kunst verplaatst zich niet vanzelf over de wereld. Zij worden meegenomen door mensen, letterlijk en in hun hoofd. De batik van Lebeau, het vlechtwerk in Noordwolde, de schilderkunst van Bauer of Toorop, en ook het werk van Jan Wolkers, winnen aan betekenis als deze relaties worden benoemd.

Dit hoofdstuk geeft een aanzet voor het lokaliseren en interpreteren van de betekenis van de koloniale context voor ontwikkelingen binnen de beeldende kunsten in Nederland rond 1901. Dat is een speurtocht naar koloniale cultuur in Nederland. Wie waren de koloniale migranten die artistieke voorwerpen uit de kolonie naar Nederland brachten, wat brachten ze mee, wanneer gebeurde dat, wie nam het over, waar kreeg het een plek en hoe verdween het weer uit beeld? Het verhaal van de artistieke ereschuld is een verhaal van mannen en vrouwen die leefden en reisden tussen het Nederlandse moederland en de Indonesische kolonie en vorm gaven aan uiteenlopende koloniale identiteiten. De wereld was voor hen niet verdeeld in één vertrouwde en één vreemde cultuur; mengvormen en meervoudige culturele identiteiten en bindingen vormden een dagelijkse vanzelfsprekendheid.

De betekenissen die de koloniale migranten en hun tijdgenoten hechtten aan beeldende kunsten uit de kolonie varieerden. Een gebatikte doek kon zowel een persoonlijk aandenken als een artistieke inspiratiebron zijn; een gevlochten mand een bewijs van zegenrijk koloniaal bestuur, een volkenkundig unicum of een commerciële uitdaging. Anders dan in 2001, was in 1901 de koloniale context van de kunsten altijd herkenbaar, die context kleurde de waardering en gaf vorm aan het hiërarchisch onderscheid tussen kunstnijverheid en kunst. De koloniale verhouding stelde ook een andere klemmende vraag: de vraag naar authenticiteit en (artistieke) vermenging. Deze vraag beperkte zich niet tot de wereld van de kunsten.

De expliciete en vanzelfsprekende koloniale context van de artistieke verplaatsingen en migraties rond 1901 maakte het voor Rouffaer mogelijk om de aan de koloniale politiek ontleende term 'ereschuld' toe te passen op de kunsten uit Indonesië. Van die schuld kan de balans honderd jaar later opnieuw worden opgemaakt. We nemen hier het vlechtwerk, Lebeau's batik en de schilderkunst van Bauer en Toorop als haar stelposten.

Ethische politiek en gemeenschapskunst

Het betoog van Gerret Rouffaer over een artistieke ‘eereschuld’ van Nederland jegens de kolonie verscheen in 1901 in de *Indische Gids* onder de titel ‘De noodzakelijkheid van een technisch-artistiek onderzoek in Ned.-Indië’. Voor een goed begrip van deze veronderstelde ereschuld moeten twee bewegingen met elkaar in verband worden gebracht: de ethische richting in de koloniale politiek en de artistieke beweging van de ‘gemeenschapskunst’.

De beweging voor een ‘ethische politiek’, ontstaan aan het einde van de jaren 1890, bepleitte grotere directe verantwoordelijkheid van Nederland voor de Indonesische kolonie. In ruil voor de winsten die Nederland in de voorbije eeuwen gemaakt had op kosten van de kolonie, zou het koloniale bestuur nu een actief beleid moeten voeren ‘gericht op de ontwikkeling van land en volk naar westers model’. Dat actieve beleid bestond voor Van Heutz en Colijn uit de ‘pacificatie’ (militaire onderwerping) van alle buitengewesten, voor Van Deventer uit ‘emigratie, irrigatie, educatie’ en voor de zending uit een uitbreiding van hun activiteiten in volksopvoeding en gezondheidszorg. Het koloniale bestuur richtte zich op een ‘breed programma van welvaartszorg, met als zwaartepunten onderwijs, irrigatie, landbouwvoorlichting en landbouwonderwijs, kredietverschaffing en coöperatievorming’ (Van Doorn 1995, 149-151).

In de context van dit hoofdstuk is van belang dat ter weerszijden van de oceaan Nederlanders zich met groter enthousiasme gingen verdiepen in de Indonesische culturen. Het Nederlandse kolonialisme had zich in de negentiende eeuw onderscheiden van Brits en Frans imperialisme door een veel geringere belangstelling voor de cultuur en geschiedenis van de gekoloniseerde gebieden. Die achterstand zou nu worden ingelopen. Kunstnijverheid en ambacht genoten vanwege hun economisch potentieel en cultureel bindende kracht bijzondere aandacht.

In dezelfde periode dat in politiek-koloniale kringen de fundamenten voor deze ‘ethische’ richting werden gelegd, ontstond een Nederlandse artistieke beweging die het herstel van de relatie tussen kunst en nijverheid bepleitte. Hèt ‘handboek’ van deze beweging was de vertaling van Walter Crane's *The Claims of Decorative Arts* (1892), door Jan Veth in 1894 onder de titel *Kunst en samenleving* gepubliceerd, in een band die was ontworpen door G.W. Dijsselhof. Kern van Crane's betoog was het idee dat ‘onze kunstenaars tot ambachtslieden en onze ambachtslieden tot kunstenaars’ moesten worden gemaakt. Kunst moest weer gemeenschapskunst worden, de kunstenaar een vertolker van een maatschappelijk idee. Toegepaste, versierende kunsten speelden daarbij de hoofdrol. ‘Het decoratieve ontwerp (is) als een soort Asschepoetster der kunst.’ Naast haar zusters, die blaken ‘in verf en publieke gunst’, en onder leiding van ‘haar peet, vernunftige toepassing’ is deze decoratieve kunst ‘de ware bruid van prins Verbeelding’ (Crane 1894, 168). Tijdgenoten typeerden deze ideeën als ‘gemeenschapskunst’, latere kunsthistorici spreken meestal over ‘nieuwe kunst’ (Eliëns 1997, 8). De kloof tussen nijverheid en kunst zou gedicht worden door

grotere waardering voor de artistieke kwaliteiten van goed ambachtswerk en meer aandacht voor de technieken die in de autonome kunst gebruikt werden (Eliëns 1997, 40). Vrije, autonome of beeldende kunst werd soms scherp veroordeeld: 'De konstante produktie van schilderijen en tekeningen als onlogische wandversieringen loopt toch spaak, dat kan niet anders en de nieuwe weg van *the applied art* leidt naar ruime velden waar nog van alles te doen is.'[2] Een van de resultaten van deze beweging was dat rond 1901 de artistieke waardering voor kunstnijverheid enorm toenam, voor sommige kunstenaars stond toegepaste kunst zelfs op een hoger plan dan autonome kunst (Bank en Van Buuren 2000, 161). Gerret Rouffaer sloot met zijn pleidooi voor technisch-artistiek onderzoek in Nederlands-Indië daar bij aan. In Nederland werd het uitgangspunt van de *Arts and Crafts*-beweging, namelijk dat iedere nationale cultuur een eigen *nationale* stijl zou moeten ontwikkelen, door sommige kunstenaars zo uitgelegd dat de Indonesische kunstnijverheid, tijdens de ethische politiek gekoesterd en gestimuleerd, een van de vormende bestanddelen voor die Nederlandse nationale stijl zou worden (Greenhalgh 2000, 188).

Kunstnijverheid te koop en te keur: tentoonstellingen, musea en winkels

Over de wisselwerking tussen koloniale ontwikkeling, artistieke vernieuwing en kunsten uit de koloniën werd rond 1901 niet alleen getheoretiseerd. Ze kreeg ook daadwerkelijk gestalte in een circuit van musea, tentoonstellingen, verenigingen en winkels waar kunst uit de koloniën, en dan vooral in de vorm van kunstnijverheid, kon worden genoten, gekeurd en gekocht.

Negentiende-eeuwse volkenkundige musea als het Rijks Ethnografisch Museum in Leiden, het Koloniaal Museum in Haarlem, het Ethnografisch Museum van Artis in Amsterdam, de Indische Instelling in Delft of het Museum voor Volkenkunde in Rotterdam, stelden zich ten doel een indruk te geven van de sociaal-culturele situatie van traditionele samenlevingen in Nederlands-Indië, van de economische mogelijkheden en bestuurlijke problemen aldaar, of (in Haarlem) van de mogelijkheden voor exploitatie van de producten en natuurlijke rijkdommen. Daarbinnen ontwikkelde zich een 'canon' met betrekking tot de Indonesische kunstnijverheid, gericht op vlechtwerk, batik, koperwerk, houtsnijkunst en edelsmeedkunst. Anders dan bij 'ethnografica', betekenisgeladen unieke objecten, stond bij de kunstnijverheid techniek en gebruiksnut van de voorwerpen voorop.

In lijn met de gemeenschapskunstbeweging werd deze kunstnijverheid steeds duidelijker ook in een artistiek-esthetisch kader geplaatst. In de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* verschenen in december 1900 twee (ongesigneerde) artikelen waarin gepleit werd voor meer ruimte voor Indische kunst in de Nederlandse musea. 'Ook op het gebied van kunst is Nederland onrechtvaardig tegenover Indië geweest [...]. Indië en zijn kunst zijn vergeten.' Hoewel er al verschillende volkenkundige musea

waren werd het ontbreken van een ‘Museum voor Indische Kunst of Indische Kunstgeschiedenis’ betreurd.[3] Rouffaer vergeleek de donkere en kleine ruimtes van het Ethnografisch Museum in Leiden met een donker en muf pakhuis zonder lucht en licht waar kunstenaars de verzamelde kunstwerken niet kunnen bestuderen. ‘Goddank, dat we eindelijk eens komen uit dezen muffen kring van dorre ethnologie!’, meldde hij in 1901, en enkele maanden later: ‘(dan) zou eens blijken hoe tusschen den hoop van onvermijdelijke koude ethnographica - dingen die, nu ja, wel belang hebben als schakel in den keten, maar in zichzelf toch minderwaardig zijn - een schitterende kern van rijke en nooit opgemerkte schoonheid aanwezig is, die het beste geven van het Indische kunnen, zijn scheppende kracht, zijn sierkunst’ (Rouffaer 1901a, 1190).

Naast de musea ontwikkelden zich de koloniale en handelstentoonstellingen tot knooppunten van artistieke wisselwerking. Op deze tentoonstellingen stonden Nederlandse en Indisch producten naast elkaar en werden getoetst op gebruiksnut en esthetische waarde. Batik, bouwkunst, gamelanmuziek, Javaanse danskunst, zilverwerk, waren te zien in Arnhem (1879), Amsterdam (1883) en Den Haag (1898). Ook wedijverde Nederland via koloniale paviljoens met andere imperialistische naties op wereldtentoonstellingen (Parijs 1889, Chicago 1893, Parijs 1900, Brussel 1910). Vanaf 1900 kwamen er bovendien steeds meer specifieke ‘verkoop-tentoonstellingen’ voor Indische kunstnijverheid (Eliëns 1997; Eliëns 1990; Bloembergen 2002).

Typerend voor deze tentoonstellingen was dat bezoekers niet alleen konden kijken, maar ook werden uitgenodigd te consumeren: souvenirs, gebruiksvoorwerpen en etenswaren voor de onmiddellijke consumptie, meubels, kleding en kunstvoorwerpen als blijvende aanschaf. Veel bezoekers hadden zelf in de kolonie gewoond en waren kenners van kwaliteit. Kunstenaars zagen er nieuwe onderwerpen, materialen en vormprincipes. Rond 1901 ging hun artistieke verwerking van Indonesische kunstvormen zelf ook weer deel uitmaken van Nederlandse presentaties. De Nederlandse koloniale opstelling op de wereldtentoonstelling in Parijs (1900) toonde de resultaten van de Nederlandse Nieuwe Kunst waarin de invloed van kunstvormen uit de kolonie was verwerkt. Andersom was op de Nederlandse afdeling van de ‘Eerste Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve Kunsten’ in Turijn (1902) naast het nieuwe Nederlandse ontwerp ‘ter opluistering’ ook een ‘bijzonder fraaie en uitgezochte verzameling, van door inlanders onzer Oost- en Westindische Koloniën vervaardigd werk’ te zien[4] (Bank en Van Buuren 2000; Eliëns 1997; Bloembergen 2002; Van Vliet 2000).

De tentoonstellingen vormden een ontmoetingsplek waar het publiek kennis maakte met - of zich als koloniaal kon herkennen in - de daar getoonde representaties van Indonesische kunst en cultuur. In vergelijking met de volkenkundige musea waren de tentoonstellingen daar door hun vermaakskarakter ook geschikter voor (Coombes 1988). Inspelend op de particuliere markt voor nijverheidsproducten uit Indië en voor een toegepaste kunst waarin Indonesische technieken en vormen ver-

werkt waren, werden vanaf het einde van de jaren negentig bovendien gespecialiseerde firma's opgericht. Sommige, zoals de Vereeniging Oost & West met haar winkel Boeatan in Den Haag, of De Wekker, beide opgericht na de Tentoonstelling Vrouwenarbeid in 1898, waren een Nederlands verlengstuk van de ethische richting in de koloniale politiek. Geertruida van Zuylen-Tromp, echtgenote van een Nederlandse KNIL-officier en een van de organisatrices van de Vrouwententoonstelling, nam voor Oost & West het initiatief (Grever en Waaldijk 1998). Verschillende mensen uit de kunstnijverheidsbeweging werden lid, zoals Jan Toorop, J.A. Loebèr en Philippe Zilcken, die de inzending van grafische kunst en Indonesische kunstnijverheid in Turijn 1902 samenstelde.

De initiatiefneemsters van Oost & West stelden zich ten doel de Indonesische kunstnijverheid te verheffen en in de Nederlandse huiskamers te brengen. Andere bedrijven, zoals Van Wisselingh (Amsterdam 1898), *Arts and Crafts* (Den Haag 1898), Het Binnenhuis (Amsterdam 1900) en De Ploeg (Amsterdam 1900), baseerden zich juist op een nieuw Nederlands ambachtelijk design dat zich expliciet tot de Indonesische kunstnijverheid verhield. Het meest spraakmakende voorbeeld daarvan was batik. Veel minder bekend is de wisselwerking in de vernieuwing van het Nederlandse vlechtwerk.

Vlechten en volksverheffing - koloniale cultuur in Drenthe en omstreken

Rouffaers denkbeeld uit 1901 over het bestaan van een artistieke ereschuld had beslist betrekking op vlechtwerk. Vlechtkunst hoorde voor hem, net als batik, koperwerk of houtsnijkunst, tot de traditionele canon van de Indonesische volkenkunde. Vanuit een evolutionistisch perspectief beschouwde hij vlechtwerk als:

> de meest natuurlijke, de meest nuttige, tevens de meest primitieve en daardoor meest antieke huisvlijt in de tropen. Van de kleedij kon men zich nog spenen, een schaamgordel van boombast was dadelijk gemaakt, desnoodig; maar het onmisbare mandwerk moest vervaardigd worden met methode en geduld, moest gevlochten met overleg. Historisch gesproken vormt dus, naast primitieve hutbouw, het vlechtwerk de oudste huisvlijt in een tropisch land. (Jasper 1912, 1)

Om die reden werd vlechtwerk waarschijnlijk in 1912 het eerste deel van een fraaie en ruim geïllustreerde serie over de kunstnijverheid van Nederlands-Indië. Deze serie, *De Inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch Indië*, werd verzorgd door J.E. Jasper en Mas Pirngadie.[5] Zij beschouwden het Indonesische vlechtwerk als een authentiek en autonoom inheems product dat vanwege de technische verfijning wellicht ook interessant te maken was voor Nederlands gebruik. De auteurs stelden expliciet in de inleiding dat Indonesische vlechtkunst superieur was aan wat Neder-

land op dit punt vermocht, en dat het zinloos zou zijn om voor een Nederlands-Indische markt naar een vervangende westerse fabrieksmatige import te zoeken. Daarentegen verdiende met name het versierde vlechtwerk ‘èn om zijn artisticiteit, èn om de mooie technieken [...] de volle aandacht dergenen, die een goed en nieuw product zoeken voor de wereldmarkt’ (Jasper 1912, 2). Zij doelden daarbij op toepassingen van dit vlechtwerk in het Europese huis.

De toestand in de inheemse vlechtkunst in Nederland droeg ongetwijfeld bij aan de overtuiging dat het niet zinvol was te zoeken naar een Nederlands fabrikaat dat als importproduct zou kunnen concurreren met het superieure en gevarieerde Indische vlechtambacht. Rondom Noordwolde, vlak bij de Drentse veenkoloniën die waren gesticht door de negentiende-eeuwse Maatschappij van Weldadigheid, had de plattelandsbevolking van vader op zoon in vlechtwerk een aanvullende broodwinning gevonden. Tegen het eind van de negentiende eeuw dreigde het rietvlechten echter ten onder te gaan door de toenemende schaarste aan wilgentenen en de geringe variëteit aan gevlochten producten: manden en matten. Om dit te doorbreken was rond 1870 door de predikant van Noordwolde, ds. H. Edema van der Tuuk, de vlechtproductie uitgebreid naar meubels. Tegelijkertijd introduceerde hij nieuwe materialen, zoals bamboe, rotan, sisal en raffia uit Nederlands-Indië. Vanaf toen deed de rieten stoel zijn intrede in de woonkamer van de gegoede Nederlandse burgerij: de poten van wilgenhout met dunne rottingstengels omrand, de verbindingen met rottingdraad omwonden (Fransman 1992, 118).

Rond de eeuwwisseling dreigde deze prille huisindustrie echter opnieuw in elkaar te vallen door de concurrentie met Duitsland en Oostenrijk, waar de vlechtkunst een langere traditie had. Bovendien ging de vaderlandse burgerij hogere eisen stellen aan de inrichting van het interieur. In die situatie werd in 1906 het initiatief genomen tot de oprichting van de Rijksrietvlechtschool. Ze ging in 1908 van start met als eerste directeur Harm Ellens (1871-1939). Ellens was een beeldend kunstenaar en vormgever, opgeleid in Amsterdam, in 1901 betrokken bij Het Binnenhuis, en in 1904 mede-initiatiefnemer van de Nederlandsche Vereeniging voor Ambachtsen Nijverheidskunst (VANK). Van meet af aan was hij zeer actief in de verbetering van de kunstnijverheid en het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland. Na de Rijksrietvlechtschool in Noordwolde zou hij in 1920 directeur worden van de Rijks Vaken Kunstnijverheidsschool voor Goud- en Zilversmeden en Horlogemakers in Schoonhoven. Hij is binnen de beweging voor gemeenschapskunst een van de weinige kunstenaars geweest die vlechtwerk hebben ontworpen.

Net als Rouffaer beschouwde Harm Ellens de vlechtkunst als een der oude kunsten, en als graadmeter voor de ontwikkeling van een volk: ‘Tusschen de fijnste matten en manden van Chineezen, Japanners en Javanen en de gevlochten matten van het Kampereiland loopt toch één lijn.’ Zijn inzet was om binnen die lijn de typisch Nederlandse kunstnijverheid verder te ontwikkelen. ‘Elke kunst zal groeien uit de eigenschappen van het volk en zich ontwikkelen in waarheid en schoonheid, meer of minder, naarmate het volk die beginselen beter of minder goed dient.’ Handte-

kenonderwijs was daarbij voor hem essentieel, want dat vergrootte niet alleen het technisch inzicht, maar maakte de leerlingen ook beter bewust van de esthetische kwaliteiten van verhoudingen, vormen en kleuren van hun onderwerpen (Eliëns 1997, 44; Fransman 1992, 115). Nederlands-Indië en de koloniale cultuur in Nederland maakten voor Ellens in materiaalkeuze en vormgeving een integraal onderdeel uit van het typisch Nederlandse waarop hij wilde voortbouwen. In 1909 werd op zijn verzoek voor de studiecollectie van de school vlechtwerk opgestuurd uit heel Indonesië, waaronder Ambon, Celebes (en Menado) en Sumatra (Palembang).

Ondertussen onderzochten de dames van de Vereeniging Oost & West met steun van Het Binnenhuis en het Stedelijk Museum mogelijkheden om Nederlands-Indisch vlechtwerk voor een Nederlandse markt te ontwikkelen. Beide bewegingen vonden plaats vanuit dezelfde motivatie tot volksontwikkeling die in Nederlands-Indië het etiket van ethische politiek droeg. In 1902 organiseerde Oost & West een Haagse tentoonstelling van Indisch vlechtwerk ‘voor de export’ om af te tasten of onder koloniale migranten en de hogere burgerij in Nederland interesse bestond voor Javaans vlechtwerk. Het onderzoek werd verricht door kunstnijveraar J.A. Loebèr jr. (1869-1957), voor wie het Nederlands-Indische vlechtwerk een belofte inhield. ‘Vlechtwerk komt te onzent voor, maar zóó ondergeschikt, dat het bepaaldelijk in de keuken thuis behoort, zoo onbetekenend dat zelfs in vroeger dagen geen sierkunstigen vorm in deze plattelandstechniek kon worden aangewezen.’ In Nederlands-Indië daarentegen diende vlechtwerk als huisraad, wandversiering, bij voedselbereiding, als kleding, voetbedekking, versiersels voor armen en benen, hoofddeksel, schilden, jacht of visvangst (Loebèr 1902, 4, 9).

Voor de verkooptentoonstelling van 1902 hadden de dames van Oost & West, onder wie mevrouw Loebèr, zelf toepassingen gezocht voor Javaans vlechtwerk. Zij hoopten dat hun gevlecht, gebaseerd op etnografische collecties in Nederland, er toe zou leiden dat ‘hetgeen eertijds aan Indië is ontnomen [...] in andere vorm’ naar Java teruggebracht zou worden. Zo ontwikkelde men een ruim assortiment aan vloermatten voor serres, lopers, wandmatten voor lambrisering, fijne tafelmatjes en stoelmatten; alles in standaardmaten (Loebèr 1903, 11). Om deze producten te kunnen verbeteren werd het Koloniaal Museum in Haarlem verzocht nader onderzoek te doen naar geschikte kleurstoffen.

De doelstellingen van de pleitbezorgers van Nederlands vlechtwerk, van koloniaal vlechtwerk voor export en van authentiek Indonesisch vlechtwerk verschilden en konden zelfs onderling strijdig zijn. Terwijl Ellens een zuiver ‘Nederlandse’ vorm zocht, waren de initiatiefnemers van Oost & West zich ervan bewust dat hun interventie in het Indonesisch vlechtwerk, gericht op een koloniale exportproductie naar Nederland, juist het risico inhield dat de zuiverheid van de Indonesische kunstnijverheid werd aangetast. Ze meenden echter in staat te zijn om, via de nieuwe huisvlijtscholen op Java, deze ‘on-Javaanse’ exportproductie tot de werkplaatsen van Oost & West op Java te beperken en het authentieke vlechtwerk niet te corrumperen (Loebèr 1903, 4, 16). Op de Wereldtentoonstelling in Brussel 1910, waar kunstnijver-

heid ‘als pronkjuweel èn als handelsproduct’ een belangrijk thema was, kwamen de drie vormen samen. Een inzending van de Rijksrietvlechtschool maakte deel uit van de collectieve inzending van de VANK in de Nederlandse afdeling. Het ontwerp stond er centraal, de ambachtsman bleef buiten beeld. Indonesisch vlechtwerk stond op de koloniale afdeling met demonstraties houtsnijden, hoeden vlechten, batik, weven en mandenvlechten. Daar stond de technische vaardigheid van de ambachtslieden centraal. Via hen demonstreerde Nederland er het ethische ontwikkelingsbeleid. Verder waren er producten voor Europese consumptie te koop (Bloembergen 2002, hoofdstuk 5; Fransman 1992, 112).

In later jaren zou op kunstnijverheidstentoonstellingen het Nederlands vlechtwerk niet ontbreken. Maar afgezien van de toepassing in meubeldesign bleef het vlechten hoofdzakelijk een volkskunst, toegepast door anonieme ambachtslieden. De koloniale verbindingen, de relaties met het ambacht van Nederlands-Indië, verdwenen voor de afnemers uit het zicht.

Techniek of kunst? Javaanse en Nederlandse batik

> Honderden Europeanen hebben op Java den gebatikten sarong gedragen, geleefd in de nabijheid van waardige batiksters, en hoevelen hebben de groote schoonheidswaarde in menigen batik begrepen? Enkele hebben ze meegebracht als curiositeiten, er mee gepronkt bij kennissen, juist als de boer en zijn geërfd porselein. Ze zijn bezitters geweest van *versierde* doek, niet van de esthetische waarde, die het kon hebben. Eerst toen Hollandsche artiesten batikken als procédé gingen gebruiken, is de Javaansche techniek meer gereleveerd.[6]

In de belangstelling voor batik in de Nederlandse kunst zien we een vergelijkbaar samenspel van ethische politiek en de beweging voor gemeenschapskunst. De doorwerking van batik was echter vele malen groter dan van vlechtwerk. Aanvankelijk was de Nederlandse belangstelling voor Javaanse batik uitsluitend commercieel geweest, gericht op de mogelijkheden om concurrerend bedrukt katoen naar Java te exporteren. Tegen het einde van de negentiende eeuw werd echter duidelijk dat de Hollandse namaak de echte batik niet zou verdringen. De bulk van de Twentse katoentjes werd onbedrukt naar Java geëxporteerd en daar gebatikt. Zo ontstond een bloeiende batikindustrie. Er waren dure met de hand getekende en goedkope gestempelde batiks, er werden traditionele ontwerpen en kleuren gebruikt en er werd geëxperimenteerd met nieuwe patronen en kleuren. In Pekalongan ontwikkelden Indo-Europese batikonderneemsters de ‘batik belanda’, waarin westerse patronen werden verwerkt. Chinese en Arabische batik-ondernemers produceerden eveneens in eigen stijlen. Vanaf 1885 ontwierp de Indo-Europese batikonderneemster Jansz in Pekalongan bovendien westerse gebruiksvoorwerpen als kamerschermen, tafelkleden en kussenovertrekken voor het koloniale huishouden. Deze vonden hun

weg ook naar Nederlandse consumenten (Wassing 2000; Veldhuisen 1993; Legêne en Waaldijk 2001).

De eerste experimenten in batik in Nederlandse (toegepaste) kunst werden gedaan door C.A. Lion Cachet. Lion Cachet (1864-1945) had in het kader van zijn opleiding met batik kennis gemaakt in de volkenkundige museumcollectie van Artis (De Bois 1994, 28; Van der Boom 1952, 17). In 1892 maakte hij een gebatikte oorkonde voor een jubilerend hoogleraar. Het asymmetrische ontwerp met golvende lijnen wordt tegenwoordig beschouwd als een voorbode van de Nederlandse art nouveau, al merkte een tijdgenoot op dat een modern geleerde toch niet gehuldigd diende te worden met een 'diploma, gelijk men er alleen zou verwachten van een Javaansch dorpshoofd' (De Bois 1994, 28).

Op de Indische afdeling van de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898 in Den Haag was vervolgens voor het eerst in Nederland een Javaanse batikster te zien (*Wereldkroniek*, 5, 19-6 augustus 1898). Een tekst van de Javaanse Raden Adjeng Kartini lichtte dit toe met een op eigen ervaring gebaseerde technische beschouwing, die door Gerret Rouffaer werd verwerkt in de eerste omvangrijke wetenschappelijke verhandeling over batikkunst (Rouffaer 1914). Ook het Koloniaal Museum in Haarlem was voor kunstenaars een bron van informatie. Directeur W.F. van Eeden hoopte dat de Nederlandse kunstnijverheid zou kunnen leren van de Javaanse batikindustrie. Daartoe stelde hij het laboratorium van zijn museum voor was- en kleurexperimenten beschikbaar (Rouffaer 1914; Legêne en Waaldijk 2001; Wronska-Friend 2001).

Het zou niet lang duren voordat batik een gerespecteerde vorm van Nederlandse toegepaste kunst zou zijn. Naast Carel Lion Cachet pasten ook anderen, zoals zijn vriend Gerrit Willem Dijsselhof (1866-1924), Chris Lebeau (1878-1945), Th. Nieuwenhuis (1866-1951) en Johan Thorn Prikker (1868-1932), de techniek toe in meubelontwerpen, interieurkunst en grafische vormgeving. Beroemd werden Dijsselhofs gebatikte kamerschermen, gemaakt in de jaren 1890, waarin Willy Dijsselhof-Keuchenius (1865-1960) ook borduurwerk toepaste (Brentjens en Eliëns 2002). J.A. Loebèr, wiens echtgenote vlechtwerk voor de verkooptentoonstelling van Oost & West had gemaakt, experimenteerde in 1900 in zijn boekbinderij Loebèr en Smits met een batikband voor Louis Couperus' *Psyche*. Daarop gaf uitgever L.J. Veen in 1900 aan Chris Lebeau opdracht om een gebatikte omslag in oplage te maken voor *De stille kracht*. Zo kwamen vorm en inhoud dicht bij elkaar. Het ontwerp werd uitgevoerd door het batikatelier van Agathe Wegerif-Gravestein (1867-1944) in Apeldoorn en in goud bestempeld en afgewerkt door Binderij Brandt te Amsterdam (Van Vliet 2000, 33-35). Ook de ontwerpen van Thorn Prikker voor de Haagse vestiging van de *Arts en Crafts*-winkel werden uitgevoerd op het batikatelier van Agathe Wegerif-Gravestein. Zij had in Java de batikprocédés onderzocht en richtte zich ook zelf op het ontwerpen van batik, vooral kleding. Voor het Nederlandse paviljoen op de wereldtentoonstelling in Parijs (1900) leverde zij de batiks voor de wanddecoratie.

De commerciële belangstelling voor batik uit Nederlands-Indië nam eveneens toe. Tijdens de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid werd veel batik verkocht (onder andere aan koningin Emma en Wilhelmina) en het was dat succes dat leidde tot de oprichting van Oost & West (Grever en Waaldijk 1998, 160). Batik werd expliciet gebracht als een product van en voor vrouwen: catalogi stelden dat authentieke batik met een *tjanting* in Java uitsluitend door vrouwen werd beoefend en met name Nederlandse vrouwen werden als kritische consumentes aangesproken. Kritisch betekende in dit verband met een scherp oog voor authenticiteit, maar ook met een scherp sociaal onderscheidingsvermogen. Oost & West waarschuwde voor wansmaak en imitatie. Dat gebeurde, net als bij het vlechtwerk enerzijds om 'ethische' redenen, ter bevordering van de authentieke Javaanse traditie; anderzijds was er wantrouwen tegen de batik belanda uit Pekalongan, die als 'verbasterde' batik werd toegeschreven aan Indo-Europese vrouwen. Gedreven door commercieel belang zouden deze onderneernsters alles produceren wat de consumenten wilden.

De afwijzing van wat niet als 'authentiek' werd beschouwd, vloeide over in minachting voor de Indo-Europese cultuur. De kritiek op de 'Creoolse dames', de Indo-Europese producentes van batik belanda, had soms een racistische ondertoon, men sprak van 'staaltjes van dégradatie, een mengelmoes zonder volkskarakter' (Grever en Waaldijk 1998, 186; Pattynama 1998). De kritiek op de commercialisering



Afb. 1.1 Marius Bauer, *schilderij van Javaanse*

van de batik strekte zich ook uit tot Nederlandse vrouwen in Indië. ‘Hoe meer fortuin, hoe kostbaarder sarong gedragen werd.’[7] Het beeld van de Nederlandse koloniaal die in de kolonie zijn heldere oordeel zou verliezen, ‘verindischte’, en wiens maatschappelijk aanzien in Nederland gering was, drong langs die weg ook door in de debatten over de waardering van Indonesische kunstnijverheid en in het gemaakte onderscheid tussen volkskunst, toegepaste kunst en autonome kunst.

Ondertussen werd de artistieke betekenis van batik in de Nederlandse kunstnijverheid internationaal erkend. Op de Nederlandse afdeling van de ‘Eerste Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve Kunsten’ in Turijn (1902) was de Nederlandse batik een troef in de westerse artistieke competitie. Het verslag meldde dat ‘de methode van het batikken die tot nog toe voor decoratieve doeleinden alleen in Nederland toepassing vond, veel opgang (had) gemaakt’.[8] Nederland profileerde zich met de batikexposities bovendien als verlicht kolonisator met oog voor de kunstnijverheid uit de kolonie. Opmerkelijk genoeg trok de leermeester van de Nieuwe Kunst, Walter Crane, daarbij een scherpe scheidslijn tussen de oude techniek, de ‘methode’, die aan Java werd toegeschreven, en de creatieve en artistieke toepassing ervan door Nederlandse kunstenaars. Alsof er op Java op dat moment niet een bloeiende batikindustrie bestond, schreef hij prijzend over ‘the revival of and modern application of the old Javanese method by the Dutch, (...) often with remarkable effect’ (Crane, in: *Art Journal* 1902, geciteerd door Wronska 2001, 121).

Zo balanceerde batik uit de kolonie op de grens tussen waardering en minachting. Terwijl mengvormen en nieuwe toepassingen in de Nederlandse kunst door kunstenaars als Chris Lebeau werden gewaardeerd en met museale rugdekking internationaal werden gepresenteerd, werden Indo-Europese onderneemsters die batik belanda ontwierpen gezien als commerciële verbasteraars. Terwijl een kunstcriticus als Jan Veth het batikwerk van Dijsselhof en Lion Cachet in kunsttijdschriften prees, en hun werk verkocht werd in dure zaken als Het Binnenhuis, bleef de markt voor Indonesische batik beperkt tot die van ‘repatrianten en verlofgangers’. Terwijl het boekomslag voor *De stille kracht* in Turijn werd bekroond, werden de werken van Javaanse kunstenaars buiten mededinging getoond als referentiecollecties, ‘ter opluistering’. Hoezeer koloniale specialisten als Rouffaer ook probeerden de *artistieke* waardering voor kunst uit de kolonie te bevorderen, het lukte hen bijna per definitie niet om batik uit Java te bevrijden uit de hiërarchie tussen moederland en kolonie. Wanneer artistieke waarde besproken werd, trok de Javaanse batikster aan het kortste eind. Haar techniek was interessant, maar haar artistieke bewustzijn schoot te kort. Zozeer zelfs dat de Javaanse batiksters vergeleken werden met de vijand van de kunstnijverheid: de machine. In een dagbladrecensie uit 1904 worden de batiks van Lebeau vergeleken met de Javaanse:

> zijn arbeid (mag) naast den Javaanschen gesteld worden. [...] Er is meer, dat mag verzoenen met het batikken in Holland. Men vergete niet, dat het batikken op Java, hoe mooi ook, het i n d i v i d u e l e mist. [...]. Zij [de Javaanse batikster, BW/SL] batikt het

> patroon op haar saroeng niet omdat de strengere lijnen haar aantrekken, doch omdat dit een voor haar stand gereserveerd patroon is. Hoe machinaal deze sierarbeid in de regel is ziet men uit de gemakkelijkheid, waarmee Javaansche meisjes allerlei Europeesche fratsen op het doek hebben neergeschreven naar het voorschrift van half of heel Europeesche dames. Als zij de schoonheid van hun eigen ornamentiek gevoeld hadden, zouden zij het laatste met weerzin gedaan hebben. En dat is niet het geval! [...] Moet dus het werk van Lebeau in een enkel opzicht iets verliezen, het persoonlijke karakter, het zelf voelen, dat uit zijn batiks spreekt, is een ruime vergoeding. Hij denkt bij zijn werk; de Javaansche, op enkele uitzonderingen na, niet. Hij siert en zij schrijft ornamenten neer.'[9]

Het artikel besluit met: 'Het batikken te onzent [mag] niet langer een waagstuk genoemd worden; integendeel het is een verrijking van ons kunstgebied gebleken.' Zo kreeg batik betekenis in de hiërarchie tussen Nederlandse kunst en Javaanse nijverheid en tussen anonieme volkskunst en individuele autonome kunst. Een hiërarchie die we bij de waardering van het werk van Toorop weer tegen zullen komen.

Het Javaanse model tussen oriëntalisme en symbolisme

Tegelijk met de waardering voor Nederlands-Indische kunstnijverheid, groeide rond 1900 ook binnen de autonome kunst belangstelling voor Nederlands-Indië. Terwijl vlechtwerk en batik toepassing vonden in een nieuwe Nederlandse kunstnijverheid, bood de gestileerde Javaanse hofkunst, de beeldhouwkunst van de Borobudur en het Hindoeïsme op Bali aan Nederlandse beeldend kunstenaars en architecten een onderwerp waarmee de cultuur van de Indonesische archipel een plek kreeg in het eigen werk. Een aantal van hen ging het al snel daarbij niet meer om het onderwerp, maar om de achterliggende vormprincipes.

De kunstenaars gingen af op hetgeen zij konden zien in musea en (internationale) tentoonstellingen. Het was, zoals de architect H.P. Berlage nog tijdens zijn reis in 1929 constateerde, ongebruikelijk voor een westers kunstenaar om zelf naar Nederlands-Indië te gaan (Berlage 1931, 5). Joseph Mendes da Costa en Isaac Israels vonden in hun ontmoeting met gamelanspelers, dansers en danseressen tijdens de Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid te Den Haag in 1898 inspiratie voor hun Javaanse beelden en tekeningen uit dat zelfde jaar (Grever en Waaldijk 1998, 223). De eerste indruk van de Borobudur kreeg menig kunstenaar rond 1899 tijdens een bezoek aan het Koloniaal Museum in Haarlem waar afgietsels van de reliëfs tentoongesteld werden alvorens ze in 1900 in het Nederlandse paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Parijs werden getoond. In 1915 toonde het Stedelijk Museum de 'Eerste bijzondere tentoonstelling van Oud-Javaansch en hedendaagsch Balisch-Hinduisme', die onder meer in architectenkringen grote belangstelling trok (Bossenbroek 1996, 338-339; Olyslager 1988, 23-24). Het schilderij van een Javaans game-

lanorkest schilderde Isaac Israels in 1919 toen een Javaans gamelanorkest optrad in het Rijks Etnografisch Museum in Leiden.

Voor Isaac Israels (1865-1934) bood het contact met Nederlands-Indië een onderwerp voor enkele schilderijen in zijn eigen impressionistische stijl, maar het gaf geen aanleiding tot stijlveranderingen. Integendeel, toen hij in 1921-22 vrienden had opgezocht in Nederlands-Indië stelde hij na terugkeer: ‘Sinds ik in Indië ben geweest begrijp ik nog meer hoe dat oude Europa hoe dan ook het centrum van de wereld is.’ (Spruit 1992, 26) Dat lag gecompliceerder in het werk van zijn vriend Marius Bauer (1867-1932), algemeen beschouwd als de belangrijkste, misschien de enige Nederlandse oriëntalist. Bauer trok vanaf zijn 21ste door Europa, het Midden-Oosten en Noord-Afrika, door Brits-Indië, Achter-Indië en Nederlands-Indië. ‘Juist dat verre vind ik altijd een grote aantrekking. Ja, 't kan me niet “ver” genoeg zijn! En hoe vreemder en wonderlijker alles is, des te meer ik geniet’, schreef hij in 1922 (Bauer 2001, 47). Bauer schilderde en tekende ‘het echte Oosten zonder de werkelijkheid te laten zien’ (Spruit 1922, 16). Het oosten was een onderwerp op zichzelf.[10]

Maar ten aanzien van Nederlands eigen oosterse wereld hield hij dat niet vol. In 1925 gevraagd door het Comité van het Indisch Huldeblijk om een schilderij en vier etsen te maken voor de zilveren bruiloft van koningin Wilhelmina en prins Hendrik, koos Bauer in Nederlands-Indië vier voor de hand liggende onderwerpen: de Indo-Javaanse bouwkunst (Borobudur en Mendut), een wayangvoorstelling en een Balinese lijkverbranding. Zijn vrouw, de kunstenares Jo Bauer-Stumpff, berichtte aan het thuisfront:

> De Boroboedoer hoef ik je niet te beschrijven - die weet je wel van de afbeeldingen - Mari maakt een mooie tekening [...] Het is anders niet makkelijk, want die tempels hier zijn ruïnes en niet meer in gebruik zoals in Engels-Indië, maar Mari's fantasie zal hem wel doen herleven. (Bauer 2001, 214)

Dat werkte toch niet goed; het jubileumgeschenk werd, in vergelijking met zijn andere werk, algemeen als plichtmatig beoordeeld. Wellicht kwam dat omdat Bauer zich in Nederlands-Indië geen vreemdeling kon voelen, zoals in al die andere oosterse streken. Hij werd er ontvangen door een Nederlandse koloniale bovenlaag die rond 1925 vrijwel gescheiden leefde van de Indonesiërs en weinig contact had met hun cultuur en godsdienst. Hij ontmoette de kratonvorsten en andere inheemse leiders, maar hun voertaal was Nederlands en de omgangsvormen waren vastgelegd in een ijzig hiërarchisch protocol. Het Britse en Franse oriëntalisme was ingebed in een oude traditie van koloniale fascinatie met de exotische culturen die sinds de achttiende eeuw deel uitmaakten van het Britse of Franse imperialisme. In Nederland kwam die belangstelling pas aan het eind van de negentiende eeuw, en zij was nauwelijks verankerd in de koloniale bestuurs- en ondernemerscultuur. Bauers onvermogen gefascineerd te raken door Java weerspiegelde wellicht de schraalheid van het Nederlandse kolonialisme zelf.[11]

Voor Joseph Mendes da Costa (1863-1939) bood Nederlands-Indië niet zozeer een onderwerp als wel een doorslaggevende invloed op zijn vormtaal, waarbij met name de Javaanse beelden die hij maakte na zijn bezoek aan de Nationale Tentoonstelling Vrouwenarbeid in 1898, zijn geïnterpreteerd als overgangsbeelden. Professor Bremmer bracht zijn Javaanse danseres in verband met Hindoeïsme. Hij zag in het beeld een afstand nemen van de westerse Grieks kunst - de mens die zich vrij wil vechten tegenover het absolute - ten gunste van 'het Oriëntale mystieke gevoel van zich overgeven aan een macht, het levende besef van het noodlot' (Bremmer 1910). Voor professor Hammacher symboliseerde de 'Kop van een Javaan', ook tijdens of kort na 1898 gemaakt, een verschuiving in Mendes da Costa's werk van impressionisme naar realisme op basis van een versterkt vormbesef. Hierna zou zijn werk zich steeds verder decoratief-ornamentaal ontwikkelen (Hammacher 1941, 24).

Dat de overgang bij Mendes da Costa van vrije verbeelding naar gebonden vorm juist op deze beelden kon worden geprojecteerd, hing samen met de gangbare benadering van de gestileerde Javaanse hof- en antieke bouwkunst als de hoogstontwikkelde vorm van toegepaste kunst. Zo wees Indonesië als onderwerp de weg naar nieuwe vormprincipes. Deze zouden steeds verder gestileerd en gerationaliseerd doorgevoerd worden in de toepassing van beeldhouwwerk in architectuur. Tezelfdertijd liet Michiel de Klerk in de architectuur van de Amsterdamse School zich inspireren door hindoeïstische kunstvormen (Olyslager 1988). Toegepast in het sociale woningbouwprogramma van de Amsterdamse School weerklonk in die bewust toegepaste ornamentiek wellicht ook een echo van de ethische politiek.

In het werk van Jan Toorop ten slotte, vooral in het symbolisme, is de culturele invloed uit Nederlands-Indië van meet af aan expliciet onderkend en benoemd als innerlijke bron. In Toorop kreeg de vormtaal uit de kolonie een pleitbezorger in de Nederlandse kunstwereld, in zijn werk kreeg het een autonome vorm. Toorop (1858-1928) was afkomstig uit Nederlands-Indië. Zijn vader, een assistent-resident in het koloniale bestuursapparaat in respectievelijk Purworedjo en Banka, was van Noors/Javaanse afkomst (een mevrouw Toorop was eigenaresse van beroemde batikonderneming in Pekalongan), zijn moeder Brits-Indisch/Chinees. Hij was op zijn veertiende door zijn ouders voor zijn opleiding naar Nederland gestuurd, werd beeldend kunstenaar en is nooit meer naar Nederlands-Indië teruggegaan. Maar, zoals hij zelf expliciet stelde: 'Indië kan niet uit mij worden weggedacht' (Eeckhout 1925, 14).

Wat onderwerpkeuze betreft, maakte Toorop net als Mendes da Costa niet veel werk dat expliciet Nederlands-Indië verbeeldde. Het tegeltableau in de Beurs van Berlage van een vrouw aan het werk in een rijstveld is een voorbeeld, net zoals zijn zelfportret in Javaanse kledij uit 1884 en *Danser* uit 1927. Dit laatste werk is een programmatische tekening van een Javaanse danser, wiens bewegingen in geometrische lijnen en patronen zijn doorgezet. Een tekst in de tekening luidt: 'Het ornamentaal lijnen rytme is zuiverscherp ontstaan uit het gebaar van deze dans' (Brom 1931, 228). Ook waar het geen onderwerp was, werd Toorops Indische inspiratie herkend. Dat

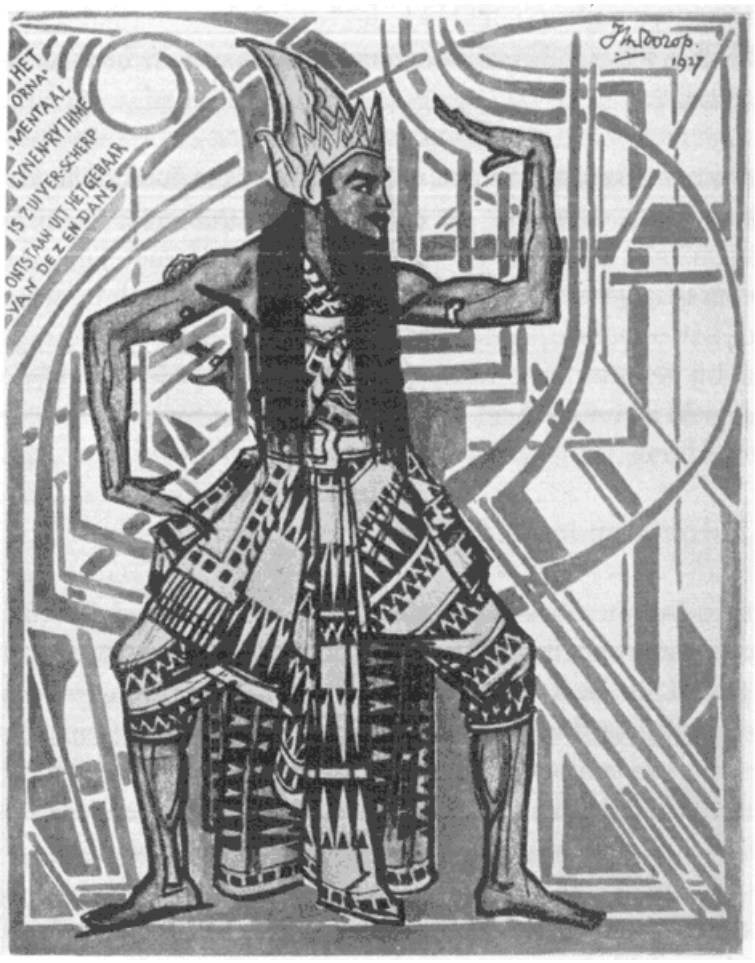


Afb. 1.2 J. Mendes da Costa, *Danseres*

gold, zoals hij in de tekening van de danser zelf ook aangaf, vooral zijn gebruik van lijnen - die herinneren aan de batiktechniek - en de wijze waarop hij in tekeningen, affiches en glas-in-loodramen mensen afbeeldde: de stand van hun handen, hun gelaatstrekken en dergelijke. Net als bij Mendes da Costa werden deze afbeeldingen van mensen afgezet tegen het 'Griekse' canon en gerelateerd aan de typische ingrediënten van een Indische achtergrond: hindoeïstische architectuur, de dans van *wayang wong* en de symboliek van de platte *wayang kulit*; kunstuitingen waarbij de vorm zwaarder woog dan de individuele mens.

Toorops binding met Nederlands-Indië werd eveneens gezocht in de diepere drijfveren waarmee ook het symbolisme doortrokken was. Daarbij werden bij tijd en wijle oriëntalistische fantasieën losgelaten op de persoon van de schilder die hem als Indische Nederlander sterk isoleerden. Zo schreef zijn bewonderaar Brom:

> Maar een Indo is een kind, een artiest is een kind, dus Toorop is een dubbel kind. Van één kant mist hij het vermogen van concentratie [...] van de àndere kant laat hij



Afb. 1.3 Jan Toorop, *Danser*

> zich telkens simplisties betoveren... De wereld dweept dan ook met Toorop, zonder hem te kunnen volgen; hij heeft meer invloed dan iemand en blijft de laatste om school te maken. (Brom 1917, 506-7)

Brom en ook andere kunstcritici na hem legden de meest duidelijke verbinding tussen Toorop en zijn Indische achtergrond echter in zijn ambachtelijkheid. Aanvankelijk was die ambachtelijkheid geen typisch Indische eigenschap, maar een bewust program van de gemeenschapskunst. Philippe Zilcken, die voor Turijn 1902 de inzending voor de grafische afdeling en de Nederlands Indische kunstnijverheid had samengesteld, wees op latente invloed van de 'smaakvolle Oostersche versieringskunsten' op de Nederlandse decoratieve kunstenaars. Dat gold voor Toorop, die 'in zeer persoonlijke ontwerpen zijne gedeeltelijk Oostersche afkomst toont, o.a. in zijn smaakvolle en gedistingeerde lijnenversieringen', maar evenzeer voor de andere Nederlandse ontwerpers (Van Vliet 2000, 24, 29).[12] Toen deze beweging over haar hoogtepunt heen was en de betrokken kunstenaars verschillende wegen ingeslagen

waren, werd Toorops ambachtelijkheid niet zozeer als een artistieke keuze als wel als een wezenskenmerk beschouwd, voortkomend uit een in hem neergedaalde eeuwenoude traditie:

> De Javaan is onmiskenbaar en ook ondoorgrondelik in Toorop; hij klopt koper - een echt Indiese kunst, liefst met de primitiefste instrumenten -, hij bakt tegels, hij brandt glas, hij giet email, hij legt mozaïek eigenhandig, of hij nog vlak bij de natuur stond. (Brom 1917, 502)[13]

Zo werd ook bij een autonoom kunstenaar als Toorop de artistieke invloed uit de kolonie gekoppeld aan nijverheid.

Tussen kolonie en moederland

Sinds 1949, toen Indonesië onafhankelijk werd, zijn de koloniale verbindingen in de Nederlandse kunst en cultuur nog minder vanzelf gaan spreken. Dat gebeurde zowel door geleidelijke accentverschuivingen, en herinterpretaties - het symbolisme van Toorop werd bijvoorbeeld steeds sterker verbonden aan Frans/Europese invloeden in plaats van aan een bewust gezochte Nederlands-Indische wisselwerking[14] - als door het letterlijk verdwijnen van kunstwerken die getuigen van de verbindingen tussen moederland en kolonie.

Dat laatste geldt bijvoorbeeld voor veel van het werk dat Lion Cachet maakte voor de grote mailschepen van de Koninklijke Paketvaart Maatschappij, de Stoomvaart Maatschappij Nederland en de Java-China-Japan Lijn. De meeste van deze schepen liggen inmiddels ergens op de bodem van de oceaan of zijn gestript en gesloopt. Lion Cachet ontwierp vanaf 1906 een vijftiental scheepsinterieurs, uitgevoerd met onder meer zijn studiegenoot en vriend de beeldhouwer Lambertus Zijl. Hij sloot in de regel aan bij de scheepsnamen, als Grotius, de Prins der Nederlanden, Jan Pietersz Coen, Johan de Witt of Melchior Treub, en bracht ze in verband met de bestemming van het schip: de vaart tussen Nederland en Nederlands-Indië. Koloniale trots, dadendrang en tropische schoonheid werden vormgegeven in tapijten, mozaïeken, ornamenten, reliëfs, beelden. Voor Lion Cachet was het mailschip ‘een monument dat onze wereld doorkruist en het oude Nederland aan Indië verbindt’. Zijn biograaf noemde dit werk, dat ‘was bestemd om te zwalken over hoge, brekende, watermassa's der Oceanen’, tevens ‘de afspiegeling van een stuk koloniale voorspoed, dat in deze vorm nooit meer terug zal komen [...] een stuk Nederlands bedrijfsleven in zijn aanrakingspunten met een strikt Nederlandse cultuur en kunst’ (Van der Boom 1952, 38, 40).

H.P. Berlage reisde in 1929 met de Grotius naar Nederlands-Indië. Vol lof over de vormgeving van het interieur door Lion Cachet en Zijl, zag hij desalniettemin een groot probleem in de uitgangspunten van deze kunstenaars. Het schip was dan mis-

schien een koloniaal monument, maar het was toch vooral een ‘schip’, de toegepaste kunst diende daarmee functioneel verbonden te zijn. Hoe grappig het ook was om een zuilenzaal vol Indische motieven te zien wiegen op de golven, de zalen van een schip waren geen paleiszalen, zoals een treinwagon geen huiskamer was en een auto geen koets. Techniek en vormgeving, toepassing en gebruik dienden op elkaar betrokken te zijn, rekening houdend met de technische vooruitgang en machinale productie. Hierop voortredenerend onderbouwde Berlage zijn stelling dat het kunstambacht ten einde liep (Berlage 1931, 7-11). De kunstnijverheidsbeweging die rond de eeuwwisseling de spil gevormd had voor de introductie van kunstvormen uit de koloniën in Nederland, moest volgens Berlage als uiterste consequentie de logica van het machinale ontwerp erkennen. Niet de kunstenaar die ‘Kunst’ maakt, maar de machine, waar Javaanse batiksters in 1904 nog misprijzend mee waren vergeleken, moest het rationeel ontwerp dicteren.

De door Lion Cachet vormgegeven schepen verloren na 1940 hun koloniale functie. Van luxe passagiersschip voor een koloniale en bestuurlijke elite, werden sommigen, zoals de Johan van Oldebarnevelt, na 1945 verbouwd voor repatriëringsen troepentransport. Duizenden Nederlandse soldaten voeren ermee naar Indonesië, duizenden koloniale migranten (waaronder Nederlanders, Indo-Europeanen, Zuid-Molukkers) kwamen vanaf het najaar van 1945 in Nederland aan (Willems 2001, 110, 288). Zij kwamen aan in een moederland waarin weinig hen herinnerde aan de artistieke verbindingen tussen moederland en kolonie. Motieven en patronen uit de voormalige kolonie waren gebeiteld in gebouwen en zij werden bewaard in musea, maar de autonome kunsten zwegen. Indonesië en Indische kunst en cultuur moesten een nieuwe plek vinden binnen een dominant Nederlands cultureel landschap.

Berteke Waaldijk en Susan Legêne

Eindnoten:

1 Zie bijvoorbeeld Wolkers (2001).
2 Brief van R.N. Roland Holst uit Londen, 1893. Geciteerd in E. Braches (1973).
3 *NRC*, 13 december 1900.
4 *Eerste Internationale Tentoonstelling*, 7, 51.
5 De vijf delen verschenen tussen 1912 en 1927. Na het deel over vlechtwerk volgden een deel over weefkunst, batikkunst, goud- en zilversmeedkunst, en niet-edele metalen.
6 *NRC*, 13 december 1900.
7 *NRC*, 14 december 1900.
8 *Eerste Internationale Tentoonstelling*, 5.
9 *NRC*, 19 februari 1904. Spatiëring in origineel.
10 Zijn vriend, de etser Philippe Zilcken, die ook betrokken was bij de Vereeniging Oost & West, stelde daarover expliciet dat het niet nodig was om bijvoorbeeld bijbelse taferelen naar een Arabische werkelijkheid te schilderen, ‘want veel lokale waarheid vermindert de idee en kunstenaars als Rembrandt, en in onzen tijd Israels, zullen altijd in hun werk meer waard zijn dan ethnografisch juiste schilders, omdat te veel wetenschappelijke details het gevoelsbegrip verminderen’. Bauer en Ankum (2001, 60).
11 Hier zou een uitwijding over de ‘Mooi Indië’-schilderkunst in Nederlands-Indië zelf op zijn plaats zijn, maar ruimtegebrek verhindert dat. Cf. Spanjaard (1998); Van Brakel (1998); Spruit (1992).
12 *Eerste Internationale Tentoonstelling*, 48-49.
13 Brom liet hier een vergelijkbare opsomming op volgen van zijn ‘Europese’ gaven: boekillustreren, graveren, musiceren, fantaseren, filosoferen, theologiseren.

14 Zie bijvoorbeeld De Gruyter (1964) 109-110, waarin het werk van Toorop in de eerste plaats wordt verbonden aan Debussy en Maeterlinck. Op deze jubileumtentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam was de persoon van Toorop overigens de enige verwijzing naar Nederlandse koloniale bindingen in die afgelopen honderd jaar. Op de tentoonstelling in het Centraal Museum in Utrecht van 2001 was de Indische afkomst, en zeker Indonesische invloeden in het werk van Toorop een non-issue.

19 augustus 1913. Het Nederlandsche Dansonderwijzers Genootschap neemt de tango in het lesprogramma op.
2 Van getemde passie tot verslindende levensstijl

In de zomer van 1913 dook de tango op in Nederland, een zwoele Zuid-Amerikaanse dans die evenveel euforie als weerzin opwekte.[*] Volgens Hartog J. Polak, die dansen schermles aan de marine en de beste Amsterdamse families gaf, werd in de one-step, two-step en tango maar al te duidelijk 'de bedoeling van de Amerikaanse neger' uitgedrukt, namelijk 'de hartstocht op te wekken'.[1] Al in december 1912 had hij met veel ophef verkondigd deze 'buitenlandse wanprestaties op dansgebied' in geen geval te zullen onderwijzen (Polak 1913). 'Moest - gewetensvraag! - om up to date te blijven een school die zichzelf respecteert, deze al dan niet wortel schietende, trans-atlantische volksdans in zijn lesrooster opnemen, in zijn pamfletten afdrukken?' vroeg ook S. Martin, de voorzitter van het Nederlandsch Dansonderwijzers Genootschap, zich af:

> Als elk jaar trokken wij de stoute pumps aan en gingen ons licht opsteken in Parijs. In Frankrijk bleek ons, dat een ware tango-industrie op stapel gezet was! Uit alle hoeken van de wereld waren dansleraren met hun dames hierheen gestroomd om van de grootmeesters-importeurs instructie te krijgen. En die 'grossiers' met hun originele senoritas uit die buurten als assistentes, gaven in smoorhete zomerse lokalen onder snorrende ventilators - van dageraad tot diep in de nacht les aan de 'détaillisten'. Na de gewenste ervaring te hebben opgedaan zwermden zij terug naar Denemarken, Zuid-Afrika, Zweden, Athene, Helsingfors, Bern, Amsterdam, Haarlem, Heemstee.[2]

Op het internationale danscongres in Parijs liep Martin warm voor de tango, en met hem James Meijer uit Arnhem en Maurice Polak uit Amsterdam (geen familie van de eerder genoemde Hartog J.). Terug in Nederland wachtte hen de zware taak hun collega's ervan te overtuigen de zogenaamde 'moderne dansen' op het lesprogramma te zetten. Op 19 en 20 augustus 1913 hield het NDG zijn jaarvergadering in het American Hotel. Gastsprekers waren Rudolph Knoll, president van de Genossenschaft Deutscher Tanzlehrer, en Charles d'Albert, die vice-president van de Imperial

Society of Dance Teachers was. Knoll keerde zich ronduit tegen de zogenaamde *Wackeltanzen*. In zijn ogen waren de moderne dansen uitspattingen, die niet genoeg konden worden veroordeeld maar waartegen helaas weinig was te doen. Men kon het kwaad maar beter langzaam laten uitwoekeren. In Duitsland werden ze daarom alleen nog particulier onderwezen en strikt binnen de grenzen der welvoeglijkheid.[3] D'Albert was het volledig met zijn voorganger eens, maar haastte zich erbij te vermelden dat er sinds de gavotte geen dans zo mooi en gracieus was als de tango (Wolf 1913).

Hier nam Martin het woord. De discussie over de moderne dansen wilde hij niet opnieuw aangaan; die was al tot vervelens toe in de kranten gevoerd. Jammer dat niet meer collega's de demonstraties van de tango en two-step hadden gezien; daar was toch niets aanstootgevends aan? Als de moderne dansen goed werden aangeleerd, konden ze ook esthetisch zijn, viel James Meijer de voorzitter bij. En met de dooddoener dat ziekelijke dansen niet bestaan, alleen ziekelijke dansers, snoerde Maurice Polak iedereen de mond. Aangenomen werd de veelbesproken dansen in het lesprogramma op te nemen, waarna ze met z'n allen vrolijk werden ingestudeerd.[4]

In Den Haag, waar de concurrerende Nederlandsche Dansonderwijzers Bond bijeenkwam, werd eenzelfde besluit genomen, maar niet zonder voor de vorm de nodige kanttekeningen te hebben geplaatst: ‘Betreurd werd, dat deze dansen juist in de grootere kringen zulk een opgang vonden. Gewezen werd evenwel met voldoening op het verbod van de Koningin om bedoelde dansen aan het Hof uit te voeren, en op het feit, dat eenige heeren uit de voornaamste kringen van ons land de dames uit hun eigen kringen te hoog achtten om met haar een dergelijken dans te dansen.’[5]

De introductie van de tango verliep in de jaren tien dus niet zonder slag of stoot. Om hem aanvaardbaar te maken werd hij in de decennia die volgden voortdurend gekuist en bijgeschaafd. De ‘Europese tango’, zoals hij werd genoemd, had de afgelopen eeuw met de oorspronkelijke steeds minder meer gemeen. In de jaren tachtig brachten politieke vluchtelingen de ‘Argentijnse tango’ hier opnieuw naartoe. Inmiddels is zijn populariteit groter dan ooit. Op het internet wisselen Hollandse ‘tangueros’ de nieuwste pasjes uit en tangoscholen organiseren reizen terug naar de bron. Deze lange en woelige geschiedenis ga ik hieronder reconstrueren.

De Zeedijk in het Gooi

De ‘wulpse’ tango was groot nieuws in het begin van de twintigste eeuw. Kranten verspreidden het gerucht dat Queen Mary van Engeland en Victor Emanuel van Italië de tango van hun hofbals hadden geweerd. Ludwig van Beieren zou het zijn officieren verboden hebben de tango te dansen, zowel in uniform als privé. En bisschoppen deden de tango in de ban. *Le Temps* hielp het sprookje de wereld in dat zelfs de paus zijn afkeuring over de tango uitgesproken had, nadat een adellijk dans-

paar deze voor hem had gedanst. Verboden had de heilige vader hem niet, maar hij zou de voorkeur hebben gegeven aan de furlana, met het gevolg dat enkele slimme dansleraren de oud-Venetiaanse dans uit de kast opdiepten en als carnavalskraker van 1914 presenteerden.[6]

Ook in ons calvinistisch landje klonk veel protest tegen de tango. Een fraai overzicht van wat er, met name in de rooms-katholieke pers, over (tegen) de tango geschreven is, biedt de in 1914 verschenen bundel *Op tegen de Zedenontaarding!*, samengesteld door de Amsterdamse kapelaan P. van Dorp als lesmateriaal voor zijn apologetische cursus voor mannen. Het boekje was voor slechts een dubbeltje in de rooms-katholieke boekwinkel van Lenfring tegenover de kerk De Posthoorn te koop. De strijd tegen het zogenaamde dansgevaar begon op 22 juli 1913 met een ingezonden brief in *De Telegraaf*, waarin Hector Treub zijn afgrijzen over de zinnenprikkelende nieuwe dansen uitdrukte. En Treub kon het weten, want hij was een vooraanstaand gynaecoloog. Onder de veelzeggende kop 'De zeedijk in het Gooi' schreef de vrouwenarts dat hij op een kunstenaarsfeest in Hotel Hamdorff in Laren (N.H.) de one-step had gezien, en hoewel hij op zijn buitenlandse trips wel wat op dansgebied had meegemaakt, had dit hem zo geschokt dat hij moest waarschuwen tegen fysiek en moreel verval:

> Het mannetje en het wijfje zóó tegen elkander aangedrukt, dat van de kin tot de knieën de lichamen in innige aanraking waren. Om dat mogelijk te maken moeten natuurlijk de dijen ietwat van elkander gehouden worden, zoodat de knieën van beide dansers om den andere komen. Voor zoover er van danspassen sprake was bestonden die uit eenige snelle schuifpassen, waarbij het mannetje het wijfje achteruit duwde. Af en toe werden deze onderbroken door een achteroverbuiging van het lichaam van het mannetje, waarbij het wijfje altijd tegen dat lichaam aangedrukt gehouden werd. De indruk die dien dans gaf, was: niet elegant en meer dan bar gemeen. [...] De danserij (ik hoorde dat die een 'one-step' heet) deed aan den Zeedijk denken, maar ik vermoed, dat als daar zoo gedanst werd, het wijfje tegen het mannetje zou zeggen: wacht even tot we boven zijn.[7]

Treubs tirade had een stroom van reacties tot gevolg en omdat het komkommertijd was, drukte *De Telegraaf* ze dankbaar af. De medici Jan van Epen en G.Th. Duchamps schaarden zich achter hun collega, maar anderen staken de draak met zijn bedilzucht en kleinburgerlijkheid.[8] Het 'mannetje' Treub werd verweten met twee maten te meten: waarom het onze dochters verbieden de two-step te dansen, terwijl onze zonen naar hartelust hun gang mogen gaan?[9] Dat hij onder vrouwelijke dansers 'geslachtsgenot' had bespeurd, veroorzaakte grote hilariteit.[10] En was het de wals overigens een eeuw eerder niet precies hetzelfde vergaan? Ook die werd eerst verguisd om vervolgens als afsluiter van elk bal te worden gebruikt. De kritiek op Treub beperkte zich overigens niet tot de pers alleen. In het Amsterdamse Frascati zong cabaretier Koos Speenhoff zijn spotlied *De Gooische Dansen* en in het Panopti-

cum sloot Rido de jubileumrevue *Hoera we jubelen!!* met de *Zeedijk-two-step* af.[11]

Al bij al deed de affaire-Treub de moderne dansen weinig kwaad, integendeel. Jan Hamdorff had zich in elk geval geen betere reclame kunnen wensen. Zijn hotel, dat trefpunt van de Gooise kunstschilders was, groeide uit tot een drukbezochte mondaine dancing. Vooral uit Amsterdam, waar dansen in het openbaar vanuit zedelijk standpunt verboden was, stroomden de dansliefhebbers toe.

Hoerendans

Wat was er zo verwerpelijk aan de moderne dansen? De nieuwe dansen waren zo anders dan die van weleer, de negentiende-eeuwse menuet, de gavotte en quadrille, dansen waarbij wel samen werd gedanst, maar niet zo akelig dicht tegen elkaar aan. Bovendien waren ze niet van hier. Ze stamden uit Noord- en Zuid-Amerika, reden waarom ze denigrerend ook wel ‘neger-’ of ‘nikker-’ en zelfs ‘Congo-dansen’ werden genoemd. De eerste uitheemse dansen die hier rond 1900 opdoken, waren de maxixe uit Brazilië en de cakewalk uit de Verenigde Staten. De cakewalk was een spectaculaire toneeldans, waarin met groteske bokkensprongen de zich amuserende zwarte plantagewerkers werden geparodieerd. Een kleine rage was de daaropvolgende one-step, die op de ragtime-muziek van John Philip Sousa werd gedanst.[12] De turkey-trot, pas de l'ours en andere dierendansen, boden eerder kijkvermaak dan dat ze ook door de toeschouwers zelf werden gedanst. Minder onschuldig vond men de two-step en tango. Tot verontrusting van opvoedkundigen en zedenprekers sloegen die aan bij een groter publiek. In zijn brochure *De besmettelijke zielsziekten* rangschikte psychiater E. van Dieren de moderne dansen in het rijtje mode, film, sport, nudisme en prikkellectuur.[13] Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog stonden de moderne dansen symbool voor de verdorven nieuwe wereld; vooral de tango met zijn schokkende bewegingen. Werd die immers niet door de hoeren in Argentinië gedanst?

Over de al dan niet dubieuze oorsprong van de tango is veel geschreven. Aangenomen wordt dat hij in de explosief groeiende havensteden Buenos Aires en Montevideo is ontstaan. Argentinië, dat economisch een enorme groei doormaakte, voerde eind negentiende eeuw een actief kolonisatiebeleid. In Europa werden boeren, arbeiders en werklozen *pasajes subsidiairos* aangeboden, wat inhield dat de Argentijnse staat ongeveer 85 procent van hun overtocht voor zijn rekening nam. De meeste nieuwkomers kwamen uit het Middellandse-Zeegebied, maar al is hun aantal te verwaarlozen, ook uit ons land werden arbeidskrachten gerekruteerd. Rond 1889 vertrokken ruim vierduizend Nederlanders naar Argentinië, meest door de landbouwcrisis getroffen boeren en dagloners uit Friesland, Groningen en de Haarlemmermeer.[14]

Vel en beend'ren slechts, zoo waar,
Zendt men naar 't Zuiden heen.
Het vleesch ging reeds voorlang te loor
Door werkgebrek en nood.
Want meenigeen, die arbeid zocht
Vond hier geen werk, geen brood. (Rommerts 1888)

In Argentinië ging het de emigranten niet veel beter af. Het werk in de landbouwkolonies was onnoemelijk zwaar en geld voor de terugreis was er niet. Een aantal Hol-



Afb. 2.1 Voorblad Faico Chico, *Tango Argentina*. In december 1913 demonstreerden Georgis en Paulianne in Den Haag dat de tango ook netjes kon worden gedanst

landers trok door naar Brazilië en Uruguay. Een ander deel, zo'n achthonderd man, kwam gedesillusioneerd in de industriële buitenwijken van Buenos Aires, La Boca en Barracas, terecht. Daar woonden ze in overvolle *conventillos* (huizenblokken), dikwijls met zijn dertigen of meer.[15]

In een kwart eeuw tijds was de hoofdstad van Argentinië bijna verviervoudigd. In tegenstelling tot het centrum, waar de kleine toplaag residentie hield, had de *arrabal* (de ring om de stad) een slechte naam. Het was een smeltkroes van Spanjaarden, Italianen en andere immigranten, afstammelingen van Afrikaanse slaven en de oorspronkelijke bevolking van Zuid-Amerika. En het was een toevluchtsoord voor criminelen, pooiers en hoeren. Waar het leven hard was, was de behoefte aan afleiding en lichtvoetig vermaak groot. In kroegen en danstenten bezongen de immigranten hun ellendig lot. Uit hun eenzaamheid en heimwee werd de tango geboren, eerst als muziekvorm en daarna ook als dans. De tango verraadt zijn herkomst heel duidelijk. Hij draagt sporen van de meest uiteenlopende muziekstijlen en ritmes, waaronder de Afro-Cubaanse habanera en milonga, de Spaanse flamenco, de polka en zo meer. De bandoneon, het instrument dat onlosmakelijk met de tangomuziek verbonden is, is ook al zo'n importproduct; het is een Beierse variant op de trekharmonica, die vroeger tijdens liturgieën en processies werd gebruikt.

Kort na de eeuwwisseling dook de tango op in Parijs, naar men zegt meegebracht door zeelieden, vrouwenhandelaars en cocaïnesmokkelaars. En hoewel de Argentijnse elite zich van de volkse dans distantieerde, werd de dans misschien ook door wel door studenten daar vandaan meegebracht. De Franse hoofdstad was dé plaats waar kinderen uit welgestelde Zuid-Amerikaanse families hun opvoeding genoten. Van grote betekenis voor de verspreiding van de tango was de snel opkomende muziekindustrie. Met name Colombia Records voerde een intensief acquisitiebeleid. Rond 1907 arriveerden de eerste tangomuzikanten voor platenopnamen in Parijs, met in hun kielzog de eerste dansers. Het zou echter nog een kleine vijf jaar duren voordat de tango ook als dansvorm vaste voet aan de grond kreeg. Eerst moest hij worden gefatsoeneerd.

Elitedans

Waar werd de tango nu eigenlijk het eerst in Nederland gedanst en door wie? Daar bestaan nogal wat misverstanden over. In zijn boek *Melodieën en muzikanten* schrijft Alexander Coret per abuis dat de tango in december 1912 in Den Haag werd geïntroduceerd in plaats van 1913, een vergissing die door veel historici overgenomen is. Niet alleen klopt het jaartal niet, ook de betreffende gebeurtenis is verkeerd geïnterpreteerd. Om het gemeentebestuur voor een voldongen feit te stellen, had de uitbater van de Princess Room, een chic restaurant aan de Kneuterdijk, zoveel mogelijk publiciteit aan zijn tangothees gegeven. En weliswaar waren die een nieuw fenomeen, maar de tango zelf was dat allang niet meer.[16] In een interview dicht



Afb. 2.2 Tangodansen in het Amerikaansch Danspaleis in Rotterdam, 1914

James Meijer uit Arnhem zichzelf een pioniersrol toe. Reeds in februari 1913 zou hij de moderne dansen in Musis Sacrum hebben gedemonstreerd, inclusief de tango. Maar ook hij zit er een jaartje naast. Deze dansavond, waar ruim tweeduizend mensen op af kwamen, vond pas in 1914 plaats.

Nederlands eerste kennismaking met de tango dateert van 1 juli 1913. Op die en volgende dagen demonstreerden de actrices Sophie Hermse en Mien Vermeulen de nieuwe dans in het Cabaret Artistique van Max van Gelder in het Scheveningse Kurhaus. Niemand minder dan Maurice Polak, die les op de toneelschool gaf, had hen de pasjes bijgebracht. Hun optreden vormde een voorproefje op dat van René Blanc en Lucette Gilbert, een Frans tangopaar dat de volgende maand vanuit het Kurhaus zijn triomftocht door Nederland begon.[17] René Blanc was hier geen onbekende; als zanger van Franse chansons had hij vroeger veel succes. Behalve de tango demonstreerde het dansduo de two-step, de pas de l'ours en de apachendans. Na Scheveningen stonden Blanc en Gilbert twee weken lang in het Amsterdamse Panopticum, waar ze op de openingsavond zes maal teruggeroepen werden, en vervolgens in de Harmonie in Groningen en Thalia in Rotterdam. Op 9 januari 1914 sloten ze hun tournee af met een optreden op het Amsterdamsch Kunstenaars Feest in Bellevue. Maurice Polak liet op dit daverende dansfestijn met enkele leerlingen het verschil tussen een toneel- en salontango zien, waarna de dansende meute het van hem overnam. Achteraf beriep Nathan Heiman Wolf, hoofdredacteur van *De Kunst*, zich

er op dat het door hem georganiseerde artiestenfeest de eerste plaats was na Den Haag waar de tango door het publiek werd gedanst. Helemaal gelijk had hij daarmee niet. Volgens zijn collega J.H. Rössing van het *Nieuws van den Dag* dook de tango voor het eerst in enkele Amsterdamse nachthuizen op en vervolgens in een Belgische spiegeltent, die vanaf augustus 1913 op een lunapark bij de scheepvaarttentoonstelling ENTOS stond, net over het IJ. Als noviteit kon hij daar op een ronddraaiende dansvloer worden gedanst (Rössing 1914).

Begin 1914 regende het tangothees en -diners in het mondaine Den Haag en Scheveningen, veelal op de zoetvloeiende vioolklanken van een zigeunerorkest. Was het dansen in de residentie nogal een elitevermaak - er moest verplicht worden gesoupeerd - in Rotterdam was het dat zeker niet. Daar had de American Amusing Company het oude Circusgebouw aan het Stationsplein omgetoverd tot een reusachtige dancing, het Amerikaansch Danspaviljoen genaamd. De dagelijkse leiding was in handen van Max Fünfstuck, een Duitser, maar ook de New Yorkse oprichter Frederick George Pappa, die in Hotel Weimar verbleef, schijnt er heel wat in de melk te brokkelen hebben gehad. Vanaf de opening op 12 april 1913 werd het in alle kleuren verlichte danspaleis dagelijks door honderden mensen bezocht, en niet alleen door de gegoede burgerij. Volgens Ch.A. Cocheret was het de plaats waar ‘alles wat Rotterdam aan aardige modinettes, strijkstertjes en winkelmeisjes opleverde de gezellige scheepsofficieren van de handelsvloot’ ontmoette (Cocheret 1955).

Dankzij een rapport van de Rotterdamse hoofdcommissaris van politie T.M. Roest van Limburg, dat hij op 14 juni 1913 op verzoek van zijn Amsterdamse collega schreef - Pappa had namelijk ook zijn oog laten vallen op het in financiële problemen verkerende Paleis voor Volksvlijt en het Panoramagebouw aan de Plantage Middenlaan - is er vrij veel over het Amerikaansch Danspaviljoen bekend.[18] Een orkest van twaalf à veertien man speelde er afwisselend concert- en dansmuziek. En tussendoor traden demonstratiekoppels op. De toegangsprijs was maar een kwartje, met inbegrip van één dans. Elke volgende kostte een stuiver, waarvoor bonnetjes in de hal verkrijgbaar waren. Het was verboden de dansvloer met hoed en jas, pijp, sigaret of sigaar op te gaan. Een balletmeester zag erop toe dat er fatsoenlijk werd gedanst, terwijl een vijftal suppoosten de omstanders in de hand hield. Dronkaards en prostituees werden op bevel van Pappa zonder pardon buiten de deur gezet. Interessant is de constatering van het weekblad *De Kunst*, dat er meer toeschouwers dan dansers waren en dat er meer getwostept dan getangood werd, vaak op dezelfde muziek. Dat roept de vraag op hoe groot de tangorage in werkelijkheid was.[19]

Illegaal dansen

Hoewel er op het Amerikaansch Danspaviljoen weinig of niets aan te merken viel, maakte het plan om in Amsterdam een tweede dancing te beginnen geen schijn van kans. Zoals gewoonlijk werd door de burgemeester geen dansvergunning verstrekt.[20]

Uit zedelijk oogpunt was dansen in het openbaar in de Nederlandse hoofdstad niet toegestaan. Enige uitzondering vormden de kop van de Zeedijk en een gedeelte van de Nes. Passagierende zeelieden moesten nu eenmaal hun vertier hebben.[21] Een en ander wil niet zeggen dat er niet werd gedanst. Dansscholen en -verenigingen voorzagen ruimschoots in het gemis. Sommige jongeren waren lid van wel tien clubs tegelijk. En ook clandestien gingen er heel wat voetjes van de vloer.

Een fraai voorbeeld van illegaal dansen is het Palais de Danse in de Warmoesstraat, dat in 1914 zijn deuren opende. De oprichter, Chris Harig, had netjes toestemming gevraagd een dansvloer aan te leggen, wat hem ook prompt werd verleend. Maar zijn klanten er op laten dansen mocht hij niet, ook niet tussen de nummers door met de vrouwelijke artiesten. Harig, die veel geld in zijn danspaleis gestoken had, sloeg het verbod in de wind. Een ingenieus systeem moest ervoor zorgen dat hij niet werd gepakt. Bij controle floepte er een rood lampje aan; dan stopte het orkest en verliet iedereen vliegensvlug de vloer. Uiteindelijk werd het Palais de Danse in 1916 toch gesloten, niet omdat er werd gedanst, maar omdat er zou worden geanimeerd.

Dat er, zoals Coret beweert, na sluitingstijd ook in het Panopticum illegaal werd gedanst, berust op een misverstand.[22] Bij gebrek aan een degelijke dansvloer werden er na afloop van het reguliere programma weliswaar planken over de eerste rijen gelegd, maar de enigen die daarop rondjes draaiden, waren professionele paren en niemand uit het publiek. Op de ‘mondaine avonden’, die om tien uur van start gingen, demonstreerden dansers uit heel Europa hun kunnen, onder wie Mr. Newse en Miss. Singer, het Shannon Duo, Czita Dolores en La Belle Chietta. In de collectie van Theater Instituut Nederland bevindt zich nog een album met ansichtkaarten van de artiesten die in het Panopticum optraden, sommige prachtig gesigneerd.[23]

Van de Nederlandse tangodansers waren vooral Theo Frenkel en Coba Kinsbergen, wederom leerlingen van Maurice Polak, populair. De onbetwiste diva van het Panopticum was echter Meina Irwen. Als zij met haar Franse partner het podium opvloog, lagen alle toeschouwers in zwijm:

> De in 't duister van donker haar, roser band en glitterende franje diep in 't gelaat liggende oogen, schieten vonken bij de eerste tonen der muziek. Een rilling doorhuivert het welige, wulpsche slangenlijf, die zich nerveus uitstuipt langs de armen, in de bewegelijke slanke handen. Even een brutale lonk naar links en rechts, een diep ademhalen door de trillende neusvleugels, een zenuwschok in de expressieve schouders, en ... ze stormen de arena binnen [...]. Als een panter klemt zij zich aan haar partner, en biedt hem haar rooden open mond met het prachtig gebit. Als een zwaar geurende diep donker-roode papaver is die mond, gegroeid op een ranke, lenige stengel die haar lichaam is.[24]

Kon de tango in het openbaar niet vrijuit worden gedanst, op het toneel zag men hem volop. Inspelend op het succes lasten theatergroepen danscènes in hun toneel-

stukken, revues en operettes in. Heintje Davids danste de tango met Alex de Haas sr. in *Een walsdroom*, dat eind januari 1914 in de Hollandsche Schouwburg werd opgevoerd. Volgens het *Nieuws van den Dag* leek de - toen nog slanke - actrice in haat felrode jurk op een duivelin (Rössing 1914). En gelijktijdig was de tango in het Rembrandt Theater in de operette *Die schöne Cubanerin* te zien. Daar werd hij gedanst door Else Grassau en José Manzano, welke laatste speciaal voor dit doel was ingehuurd. In tegenstelling tot Heintje Davids, die met haar ogen voortdurend het publiek opzocht, keken de twee elkaar strak en onbewogen aan.Volgens het *Nieuws van den Dag* was Manzano een dansprofessor uit Italië, maar volgens *De Theatergids* een Duitse theologiestudent die met dansen in zijn onderhoud probeerde te voorzien.[25] Navorsingen in het Amsterdams gemeentearchief geven hieromtrent geen uitsluitsel. Hoe dan ook, het dansen legde Manzano geen windeieren. Met zijn nieuwe partner Rita Leonardi had hij in het Panopticum zoveel succes, dat hij het aantal aanvragen voor dansles niet meer kon bijbenen. Gelukkig bracht een van zijn pupillen uitkomst. Ze adverteerde dat ‘de echte Pariser Tango in weinige uren’ bij haar te leren was.[26]

Volgens Cocheret bood de tango gelegenheid een zekere elegantie en gratie ten toon te spreiden: ‘Meyer en Fils was de theorie en het Amerikaansch Danspaviljoen de heerlijke praktijk’ (Cocheret 1955, 17-18). De Nederlandse dansleraren hadden er evenmin spijt van dat ze de moderne dansen in het lesprogramma opgenomen hadden. Meijer en Martin openden dansscholen in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam. Uiteindelijk zette zelfs Hartog J. Polak al zijn bezwaren tegen de moderne dansen opzij. Op muziek van Max Tak danste hij in 1914 met een van zijn leerlingen de ‘tango brésilien’.[27] En voor de tweede editie van het Amsterdamsch Kunstenaars Feest studeerde hij met niemand minder dan Mata Hari de turkey-trot in.

Standaarddans

In het voorjaar van 1914 was de tangorage op zijn grootst. In het Kurhaus en het Panopticum vonden tangowedstrijden plaats. Fietsacrobaten dansten de tango op eenwielers en kunstschaatsers op het ijs. Natuurlijk was de controversiële dans ook voer voor humoristen. In Barbarossa's revue *O! Die Poes!* danste Isidoor Zwaaf de *Thebaanse tango* en Albert Bol en Dumas bezongen beiden de *Tangokoorts*. Zo snel als de tango opkwam, was hij echter ook weer voorbij. Tevergeefs werd naar een opvolger gezocht, maar de oud-Chinese tao-tao en de fado uit Portugal sloegen niet aan. Sommigen wijten de teloorgang van de tango aan het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, anderen aan de komst van nieuwe muziek- en dansstijlen, zoals rond 1919 de foxtrot en jazz. Maar de voornaamste reden was dat men de dans te moeilijk vond. Volgens het mondaine weekblad *Pan* was het ritme te ingewikkeld en de structuur te fijn.[28]

Wat de tango zo bijzonder maakte, was dat hij behalve enkele basispassen geen vaststaande figuren had. De dame danste andere passen dan de heer en de ruimte voor improvisatie was groot. In haar instructieboekje *Dansen en hoe het te doen* schrijft Tine van Aalst dat het grote aantal passen de beginner afschrok; kranten spraken van wel tweehonderd en meer passen en dagelijks kwamen er nieuwe bij. Het gros van deze vaak acrobatische hoogstandjes was echter voor professionele dansers bedoeld en niet voor het gewone publiek. Te veel pasjes maakte de tango gedwongen, aldus Van Aalst. Daarom leerde zij haar cursisten alleen nog zes basispassen aan, zoals die in Brazilië en Argentinië werden gedanst (Van Aalst 1920).

Rond 1925 kondigde zich onder de naam *Franse tango* een tweede tangogolf aan. Inmiddels kon deze overal vrijuit worden gedanst. In Amsterdam waren het jaar ervoor de eerste dansvergunningen verleend. Vermeldenswaard is dat het tangopaar Leonardo Dardy en Hanna Homan de vloer in Krasnapolsky opende. Nader onderzoek wijst uit dat deze Dardy niemand minder dan S.L. Hamburger was, een van de artiesten uit Harigs voormalige Palais de Danse.

Om hem meer toegankelijk te maken, probeerden de dansbonden om het hardst de tango te standaardiseren, de Society of Imperial Teachers voorop. Zo waren er rond 1930 twee geheel verschillende tango's op de dansvloer te zien, de Engelse en de Franse. Was de eerste vloeiend en beheerst, die uit Frankrijk was vooral meeslepend. Vrijwel jaarlijks werd met veel tamtam een nieuwe tango gelanceerd, met evenzoveel variaties. Daarnaast werd hij zonder veel succes aan andere dansen gekoppeld. Zo ontstonden de Tango-Polka, Tango-Step, Tango-Trot, Tango-Blues en de Baltimore. De Amsterdamse dansleraar Cor Klinkert, die voor *Cinema & Theater* de ontwikkelingen op dansgebied bijhield, was dit gesol met de tango meer dan zat:

> Sinds jaren wordt algemeen het verlangen gekoesterd naar een nieuwen dans die het publiek zou kunnen veroveren door zijn geheel nieuw karakter. Nu deze er niet is, trachten de leden van het Engelsche committee vooral de bestaande dansen te verbeteren, waartoe zij ze allemaal trachten te schoeien op één leest: hùn leest. Het gevolg is betreurenswaardig. Gedurende het afgeloopen jaar hebben wij een merkwaardige verwarring zien ontstaan tusschen slow fox trot en quick step, waarbij deze laatste het over de geheele linie heeft moeten ontgelden. De tango is eveneens op moderne leest geschoeid, waardoor zijn meest karakteristieke eigenschappen (die echter juist zijn aantrekkelijkheid vormden) verdwenen zijn.[29]

In tegenstelling tot James Meijer, die prat op zijn Engelse assistente Mary Gayford ging, voelde Klinkert zich tot de continentale stijl aangetrokken, die tenminste nog een beetje op de echte leek. 's Zomers trok hij met Liesje Santen naar Nice en Parijs om zich met de internationale top te meten en zich de nieuwste pasjes aan te leren. Volgens Klinkert werd in Parijs schitterend gedanst. In de Florida, een exclusieve nachtclub waar onder meer Josephine Baker optrad, kwam het voor dat er zes,

zeven keer achtereen een tango werd gespeeld zonder dat iemand de dansvloer verliet.[30]

In 1929 bestond de vereenvoudigde Franse tango uit de Argentijnse pas, de Argentijnse halve draai, de liaison en bij uitzondering enkele promenadepassen: ‘Weg is de oneindige afwisseling van figuren; weg de moelijkheden die den amateur deden afschrikken en wèg ook de vrees om mee te doen’, schreef Klinkert opgelucht.[31] Dat jaar werd ook de originele *Argentijnse tango* heringevoerd, al is het de vraag hoe oorspronkelijk deze werkelijk was. Klinkert spreekt van een verschil in temperament; de Argentijnse tango was vrijer dan de Europese en werd veel vlugger en driftiger gedanst.[32]

Tangomuziek

Tango danste men volgens Klinkert het beste op Argentijnse muziek, en die was er inmiddels genoeg. Op de radio draaide men de platen van Fransceso Canaro en Carlos Gardel en ook deden verschillende Zuid-Amerikaanse orkesten Nederland aan, zij het soms in schaduwbezetting. Zo trad in september 1938 het Orchestre typique van Canaro's jongste broer Mario in het Carlton Hotel op. ‘Canaro boft’, schreef *De Telegraaf*, ‘er is weer aandacht voor zijn tango, rumba en paso doble. Drie dagen geleden durfde niemand daar aan denken.’[33]

De vernieuwde belangstelling had ongetwijfeld te maken met een verlangen naar authenticiteit. ‘Men kan in ons land niet alle dagen 2 bandoneons hooren, hèt instrument voor tango's waarvoor de accordeon slechts een surrogaat is’, schreef Bob Schrijver in *De Jazzwereld*, een tijdschrift dat bij monde van Frits J. Becker en Juan Carpentero ruime aandacht aan de oorspronkelijke Argentijnse tango schonk.[34] Onder het pseudoniem van Juan Carpintero schreef J.C. Kistemaker, directeur van bladmuziekuitgeverij Edicion Argentina, uitgebreide artikelen over dit onderwerp en radioadviseur Frits J. Becker verzorgde reportages vanuit Buenos Aires en Montevideo.

Schrijver begreep niet dat zoals in België en Frankrijk niet meer musici zich in dit instrument bekwaamden. Het bood een goede mogelijkheid zich van hun collega's te onderscheiden en zich aan de werkloosheid te onttrekken.[35] Kistemaker, die toch zijn bladmuziek aan de man moest brengen, was een andere mening toegedaan: ‘We moeten roeien met de riemen die we hebben en wij hebben hier, op enkele uitzonderingen na, geen bandoneonspelers. Dus staan we voor de keuze, een tango met de accordeon, of heelemaal geen tango te spelen.’[36]

De enige bandoneonist die Nederland rijk was, was Jacques Mirgorodsky, een van oorsprong Russisch-joodse muzikant die bij de Chocolate Kiddies speelde, overigens geen specifiek tango-orkest. Wilde een orkest succes hebben, dan moest het van alle markten thuis zijn. Met het engageren van Salvador Pizarro in 1934 sneed de directie van het Kurhaus zich hiermee mooi in de vingers: ‘Deze Pizarro (niet te

verwarren met den beroemden Manuel Pizarro, die eerst aangekondigd was), speelt geen rumba's, geen béguines, noch Engelse wals [...]. Het gevolg is, dat men iederen middag en avond in Kurhaus en Palais de Danse een onnoemelijk aantal tango's moet aanhooren. Het Hollandsche publiek is hier in het geheel niet op ingesteld en demonstreert zijn misnoegen door slechts op enkele van die tango's te dansen'.[37]

De tango die hier het meest in zwang was, was de zogenaamde *Duitse tango*, een tango met een eenvoudig ritme en lekkere melodie. Ten behoeve van de Duitse filmindustrie schudden componisten en bandleiders als Oscar Joost, Willy Rosen, Céza Komor en Dajos Bela de ene tango na de andere uit hun mouw. Koning van de Duitse tango was Juan Llossas, hoewel zelf van Spaanse origine. Met de Argentijnse tango had hij in Duitsland geen succes, verklaarde de bandleider in 1932 zijn overstap: 'Mijn stijl van componeeren is de origineele Argentijnsche tango in een vorm gieten, die zich aanpast aan den Europeeschen muzikalen smaak'.[38] Juan Mordrez van het Orchestre Mordrez-Belfranco, dat Nederland in dezelfde tijd aandeed, was van dit soort geroutineerde, gemengde orkesten weinig gecharmeerd. Ze speelden volgens hem zonder overtuiging, rechtstreeks van bladmuziek.[39] Llossas had volgens Schrijver wel enkele 'crimineele' bandoneonisten in dienst, waaronder de beroemde Walter Pörchmann, die het vak in Buenos Aires had geleerd.[40]

Andere Argentijnse orkesten die Nederland bezochten waren die van Agesilao Ferrazzano, José Illimani en Eduardo Bianco, welke laatste evenals Llossas aanspraak op de titel van tangokoning deed. In september 1935 trad Bianco op in de Pschorr, een bekende dancing in Rotterdam. Zijn band bestond uit maar liefst drie bandoneons, drie violen, waaronder Bianco zelf, vier gitaren, twee piano's, drums en een bas. En dan danste er ook nog een acrobatisch danspaar mee, Betty en Ramon.[41] Groot succes had hij met de staccato-uitvoering van *La Comparsita* en met zijn eigen compositie *Plegario*, de 'tango van de dood'. 'Wat kan het zijn in dit soort muziek, zooals ook in de Portugeese Fado's, dat onmiddellijk ons bloed bevangt op een wijze en met een hevigheid, waartoe geen andere muziek het vermogen heeft?' lieten A. Roland Holst en M. Nijhoff een van hun personages in een door hen samen geschreven verhaal zwijmelen bij het horen van *Plegario* op de plaat:

> Dit erotisch klagen overtuigt mij tot in mijn huid, en de kunst heeft maar al te weinig meer met onze huid te maken. Hoor je dien man zingen? Voel je niet lichamelijk, dat hij alleen is achtergebleven en nu terug wordt gezogen naar de herinneringen aan haar, met wie zijn leven eens - hoe kort misschien - een trotsch en pralend branden was. In zijn stem heeft de voortaan verteerende nostalgie toch de donkere, haast roofdierlijke vitaliteit niet kunnen doven.[42]

In 1942 kwam Bianco opnieuw naar Nederland, maar zijn optreden in de Savoy, een nachtclub aan het Leidseplein, was geen onverdeeld succes. Het viel precies in de periode dat de nationaal-socialistische pers er bij de Amsterdamse burgemeester op aandrong dit 'broeinest van zwarthandelaars' te sluiten. *Volk en Vaderland* en *Het*

werkend volk reproduceerden bij hun opruiende artikelen een advertentie van de Savoy, waarin een optreden van flamencodanseres Dolly Dolores werd aangekondigd en dat van Bianco's '*Wereldberoemde Argentijnsche Schouw*.[43] In tegenstelling tot de 'ontaarde' jazz, maakten de nazi's tegen tangomuziek geen bezwaar. Maar zolang aan het Oostfront de Duitsers bij bosjes sneuvelden, vond men drink- en dansvermaak ongepast. Het antwoord van burgemeester Vouté liet niet lang op zich wachten. In maart 1943 sloot de Savoy zijn deuren, samen met die van zeventien andere Amsterdamse dancings, cabarets en bars (Arnoldussen en Otten 1994, 95-96, 117-118).

Aan Bianco's verblijf in Nederland herinneren enkele plaatopnamen en een korte film van Polygoon, nu nog in het Filmmuseum te zien.[44] Volgens *Het Weekblad Cinema & Theater* voelde Eduardo Bianco zich in het oorlogvoerende Europa uitstekend op zijn gemak:

> Hij heeft verschillende 'bases', o.a. te Parijs en te Rome en hij is de trotsche vader van een jeugdig dochtertje, dat te Heidelberg wordt opgevoed. Zijn jonge, charmante vrouw draagt als zangeres tot het succes van zijn orkest bij. De eenige schaduwzijden van zijn bestaan vormen de beperkte reisgelegenheden van het oogenblik, het gemis van mateh, de nationale Argentijnsche drank, en van twee kilogram vleesch per dag, die hij in zijn geboorteland, en vóór den oorlog, ook in Europa placht te verorberen. (Capit 1942)

Dat Bianco fascistische sympathieën koesterde, was algemeen bekend. De van Italiaanse afkomst zijnde orkestleider speelde voor Mussolini en Hitler en trok door Europa met een in Berlijn afgegeven reispas. Bianco's luxe leventje stond in schril contrast met het lot dat een aantal musici wachtte, dat Duitsland vanwege hun joodszijn was ontvlucht. De eerder genoemde Willy Rosen, die hier in 1937 het spraakmakende *Kabarett der Prominenten* begon, werd in 1944 in Auschwitz vermoord.[45]

Een van de beste bands die zich in de jaren dertig in Nederland op de tango toelegden, was die van violist-saxofonist Joop Dreese, alias Majo Marco. Dit was een zevenmansformatie met onder meer de Surinaamse drummer Lou Holtuin en de pianist en arrangeur Klaas van Beeck (Openneer 1995). Geïnspireerd op het succes van Bianco begon de Rotterdamse muzikant Arie Maasland in 1939 zijn eigen tangoorkest Malando, een orkest dat tot op de dag van vandaag bestaat. De naam is een samenvoegsel van zijn eigen naam en die van Orlando, een fameus ensemble destijds.

Maaslands kennismaking met de tango dateert van 1935. In dat jaar was hij drummer en accordeonist van de Jumping Jacks, een jazzbandje dat ter afwisseling van Bianco in de Haagse club Tabaris stond. Twee jaar later, in 1937, schreef hij *Ole Guapa*, een tango die hem internationale bekendheid gaf. Het was het begin van een lange reeks composities en grammofoonplaten, waaronder in 1965 het curieuze *Twee*

emmertjes tango halen, een tangobewerking van Nederlandse volksliedjes. Maaslands stijl hield het midden tussen de Duitse en de Argentijnse tango. Zijn optreden voor de Vara-radio droeg enorm bij aan zijn populariteit en bij dansscholen was hij om zijn strikte danstempo geliefd.

Argentijnse tango

Niettegenstaande Malando's succes, was niet zozeer de tango, maar waren andere dansen na de oorlog populair. De Canadezen brachten de jitterbug mee en eind jaren vijftig kwam de rock-'n'-roll, een zeer onzedelijke dans. Om tegenwicht te bieden aan de even verfoeilijke twist, riep de Amsterdamse rooms-katholieke dansleraar C. de Jong in 1962 dat de tango weer 'in' was:

> In deze tijd van vervlakking en verruwing is het niet alleen belangrijk, dat men kan dansen - de twist gaat er zo gemakkelijk in, omdat je daar niets voor hoeft te kennen - maar dat men zich ook in een net gezelschap kan bewegen. [...] Wat dat betreft juich ik een hernieuwde belangstelling voor de tango toe. Het is in ieder geval een dans met stijl, die je echt moet leren. (Kalkhoven 1962)

Ondanks De Jongs pogingen de tango nieuw leven in te blazen, bleef het een typische ballroomdans, totdat Astor Piazzolla midden jaren zeventig met zijn *tango nuevo* van zich liet horen. De combinatie van de klassieke tango en jazzinvloeden wakkerde de belangstelling weer aan. Hans van Manen schreef op zijn muziek in 1977 het ballet *Vijf Tango's* met als resultaat dat er een grote vraag naar Piazzolla's platen ontstond. In dezelfde tijd streken er in Europa steeds meer Argentijnse musici neer die de gewelddadige dictatuur van Jorge Rafael Videla waren ontvlucht.

Begin jaren tachtig toerden grote tangoshows als *Tango Argentino* en *Tango Passiõn* in de Verenigde Staten en Europa rond. Nadat Piazzolla met zijn Quinteto Nuevo Tango Nederland in 1984 bezocht, barstte er hier een tangorage los, waarbij die van 1913 verbleekt. De Uruguese acteur en tangozanger Juan Carlos Tajes, die al in 1971 naar Nederland kwam, richtte in 1985 met de Argentijn Gustavo Lorenzatti en de Nederlanders Piet Capello en Carel Kraayenhof het ensemble Tango Cuatro op. Tajes grootouders, geworteld in Spanje, Egypte, Algerije, Syrië en Irak, zijn een prachtig voorbeeld van de Zuid-Amerikaanse immigrant.

In 1986 begonnen Wouter Brave en Mirta Diaz de Tangoschool Amsterdam. Na haar komst in Nederland kwam Mirta Diaz bij het cultureel centrum La Casona in contact met andere Zuid-Amerikaanse intellectuelen, met wie ze meewerkte aan een toneelstuk over ontheemde mensen. Met de Uruguees Gustavo Arias danste ze hierin haar eerste tango, dat wil zeggen de eerste sinds haar kinderjaren, want de tango had ze van haar vader geleerd. Mirta had met haar tangoperformance zoveel succes

dat ze gevraagd werd dansles te geven. Het betekende voor haar een terugreis naar de bron. Ana Wayer, een dochter van de bekende schrijver Oswaldo Wayer, bracht haar een systeem bij. En in Buenos Aires zocht ze maestro Pepito Avellaneda op en Wouter Brave zette haar op het spoor van Antonio Todaro, een andere legendarische tangoleraar.

Ritsaert Klapwijk ging nog een stukje verder. Hij gaf zijn baan bij Buitenlandse Zaken op en trouwde met de danseres Nicole Nau en vertrok naar Buenos Aires, waar ze nu een van de bekendste tangoparen zijn.

In 1985 kwam de tango in een stroomversnelling terecht. Hub Mathijsen van *El Choclo* vroeg Mirta en Gustavo voor een optreden in het Amsterdamse Rum Runners. In de Meervaart vond het eerste tangofestival plaats en in Spinoza organiseerde Mirta de eerste tangosalon.

Ontroerend is het portret dat televisiemaker Cherry Duyns in 1984 van het weerzien van de Spaanse taal- en letterkundige Ana Sebastián met haar moederland Argentinië maakte. De Rijksuniversiteit Utrecht, waarbij ze werkzaam was, organiseerde het jaar daarop de eerste *Studium Generale van de Tango*, een congres waaraan behalve zij ook Mirta en Gustavo meewerkten en bandoneonist Carel Kraayenhof. Sinds zijn optreden op het huwelijk van Willem Alexander en Màxima is Kraayenhofs roem tot onmeetbare hoogte gestegen, maar in feite timmert hij al veel langer aan de weg. In 1989 richtte hij met Leo Vervelde het *Sexteto Canyengue* op en in 1994 zetten ze samen een tangoafdeling op aan het conservatorium van Rotterdam.

Mirta Diaz en Wouter Brave haalden beroemdheden als Astor Piazzolla en Osvaldo Pugliese naar Nederland, maar in 1988 kwam aan hun samenwerking een eind. Bijgestaan door haar toenmalige man en danspartner Lalo richtte Mirta de *Academia de Tango* op, met zeshonderd leerlingen en vijftien docenten nu de grootste van het land. Tango is volgens Mirta niet alleen een dans, maar een cultuur, een manier van leven. Daarom organiseert ze studiereizen naar Argentinië en in haar tangoschool geven tangomusici en -dansers uit heel de wereld acte de présence. In het verleden waren dat de inmiddels overleden maestro's Todaro en Avellaneda.

Niet alleen hier, maar ook in Argentinië vond de laatste decennia een herwaardering van de tango plaats. Als enige tangodanser in Europa is Mirta Diaz ambassadrice van de Academia Nacional de Tango in Buenos Aires, iets waar ze niet weinig trots op is.[46]

Of het nu komt door de seksuele uitstraling van de dans of uit een gevoel van nostalgie, anno 2003 stromen de tango-opleidingen vol. Er is bijna geen plaats waar de tango niet onderwezen wordt, dikwijls door oud-leerlingen van de nestors Wouter Brave en Mirta Diaz. En het wemelt in Nederland van de vaak experimentele tango-orkestjes, waarvan de prestaties in Argentinië met argusogen worden gevolgd. Inmiddels staat ook het orkest van Malando de laatste jaren weer volop in de belangstelling. Na Maaslands overlijden in 1980 nam zijn schoonzoon Evert Overweg het van hem over en met Danny Overweg staat er inmiddels alweer een derde

generatie aan het hoofd. Dat er soms denigrerend over Malando's 'borrelnootmuziek' wordt gepraat, is iets wat door hier wonende Zuid-Amerikaanse artiesten niet erg begrepen wordt. Volgens Juan Carlos Tajes was Malando niet voor niets een Rotterdammer; de tango is tenslotte een typisch havenprodukt.[47] Juan Pablo Dobal, bekend van Viento del Sur en het Aurelia Saxophone Quartet, is van mening dat de Nederlanders wat zorgvuldiger met hun immateriële erfgoed om zouden moeten gaan: 'Op tal van plaatsen heeft zich een tango ontwikkeld, die tot de eigen cultuur gerekend kan worden. De Finnen zijn trots op de Finse tango en de Turken op de Turkse, waarom de Hollanders dan niet op die van hen?'[48]

Joost Groeneboer

Eindnoten:

* Met dank aan Klazien Brummel, Arjen Sikking, Juan Tajes, Lalo Diaz, Mirta Diaz.
1 *De Telegraaf*, 28 juli 1913.
2 *Gedenkboek der Dansacademie* 1950.
3 *Algemeen Handelsblad*, 19 augustus 1913.
4 Idem.
5 *Algemeen Handelsblad*, 19 augustus 1913. Verleden tijd aangebracht door auteur.
6 *NRC*, 20 januari 1914.
7 Hector Treub, 'De Zeedijk in het Gooi', ingezonden brief van 16 juli 1913 in *De Telegraaf*, 22 juli 1913. De gynaecoloog had zijn brief eerder naar de *Gooi en Eemlander* gestuurd maar deze had geweigerd hem te plaatsen.
8 Op 31 juli 1913 zette *De Telegraaf* de discussie over de moderne dansen stop.
9 Jan Gerhardt, ingezonden brief van 25 juli 1913 in *De Telegraaf*, 26 juli 1913.
10 Hector Treub, ingezonden brief van 24 juli 1913 in *De Telegraaf*, 25 juli 1913.
11 Vergezeld door een tekening stond Koos Speenhoffs lied op 14 augustus 1913 in *De Telegraaf*. *The Louf louf of Zeedijk Two-step* werd gecomponeerd door W.J. Paans.
12 Sousa bezocht Nederland in 1900 en 1903. Zie Mutsaers (1998) 79-80.
13 Van Dieren (1930).
14 Volgens een tabel in 'Nederlandsche Immigratie en Emigratie in Argentinië', in: *The Economist*, eerste deel, 's Gravenhage (1894), bedroeg hun aantal in 1889 4007. Van IJken (1993) 4.
15 In 1895 telde Buenos Aires 863 inwoners van Nederlandse afkomst, aldus Paula van Zeijl (1992).
16 Coret (1965). Zijn verkeerde gegevens werden onder meer overgenomen door Derks (1991) en door Kagie (2000). Beter geïnformeerd is Buiten (1997).
17 Volgens het vreemdelingenregister kwam de dertigjarige zanger en danser René Blanc met zijn vrouw Marguérite op 5 juni 1913 aan in Amsterdam. Zijn vorige verblijfplaats was Brussel. Gemeentearchief Amsterdam, politiearchief 5225-931.
18 Archief 5181 A.Z. 2865 1913, Gemeentearchief Amsterdam.
19 *De Kunst*, 20 september 1913.
20 Idem.
21 Over het dansverbod zie: Groeneboer (2001).
22 Coret spreekt van het Centraal Theater, maar zo werd het Panopticum pas vanaf juli 1915 genoemd. Waarschijnlijk ontleent hij zijn informatie aan het artikel 'Max van Gelder en het Centraal Theater' in *De Telegraaf* van 17 augustus 1922, dat voor tweeërlei uitleg vatbaar is. Zijn conclusie werd wederom overgenomen door Derks (1991) en Kagie (2000), en Lelieveldt (1998).
23 Plakboek Sol J. Kinsbergen, Collectie Theater Instituut Nederland.
24 Grauss (1914).
25 *De Theatergids*, z.j.
26 *De Theatergids*, vanaf 11 april 1914.
27 *De Kunst*, 9 mei 1914.
28 Amata (16 juni 1923) en (7 juli 1923).

29 Klinkert (1931).
30 Klinkert (1929) nr. 272.
31 Ibid.
32 Klinkert (1929) nr. 260.
33 *De Telegraaf*, 30 september 1938.
34 Schrijver (1938). De betreffende bandoneonisten waren Mario Canaro en Feijo.
35 *De Jazzwereld*, februari 1940.
36 *De Jazzwereld*, mei 1933.
37 Schrijver (1934). In het volgende nummer verscheen een rectificatie waarin gezegd werd dat Salvador Pizarro minstens even beroemd was als Manuel.
38 Schrijver (september 1932). Juan Llossas speelde in 1931 en 1932 in het Kurhaus.
39 Schrijver (augustus 1932); Mordrez (1933). Mordrez trad in 1930 en 1932 in Nederland op.
40 Schrijver (1940); De Lange (1932) en (1934).
41 Schrijver (1935). Zie ook: Romer (2002) 134-136.
42 *De Gids*, mei 1929.
43 'Het socialisme van den gasmeter', in: *Volk en Vaderland*, 27 november 1942. Let op: 'scho*u*w'; zoals alles wat een beetje Engels klonk, mocht het woordje 'show' niet meer worden gebruikt.
44 *Wij maken muziek; Eduardo Bianco*, *de Tango Koning en zijn Argentijnsch Orkest*, Polygoon filmopname, Profilti Studio 1942/3. Regie Walter Smith. Nederlands Filmmuseum D 5182, video 223.
45 Klöters (1987) 216, 227, 238-239; Groeneboer en Berg (1995) 105-106, 111-113.
46 Interview met Mirta Campos 2002.
47 Interview met Juan Carlos Tajes 2002.
48 Interview met Juan Pablo Dobal 2002.

23 oktober 1915. Bèla Ruhà, 'tsigaan en komponist' wordt voorgesteld aan het Amsterdamse publiek.
3 De intocht van zigeuners en hun muziek

Het blad *De Kunst - geïllustreerd weekblad voor tooneel, muziek, beeldende kunsten, letteren, bouwkunst en kunstnijverheid* wijdde in het najaar van 1915 een artikel aan violist Bèla Ruhà en zijn orkest.[*] Al eerder had *De Kunst* de 'tsiganen' Kàlmàn en Zunki Joskà bij zijn lezers geïntroduceerd. Uit het artikel over Bèla Ruhà wordt duidelijk dat de 'Hongaarsche strijkjes' in de jaren tien al een bekend fenomeen waren. Violist en orkestleider Ruhà wordt als volgt gepresenteerd:

> Zijn aard als violist is eerder het droomerige dan wel het hartstochtelijke, ofschoon hij, gelijk bij zijn landgenooten veelal het geval is, een sterk gevoel heeft voor rythmiek. In zijn voordracht komt dat dra aan het licht als men hem vraagt uitheemsche dansen te spelen: tango, szardas, steps en dergelijke. Maar ook zijn walsmuziek is karakteristiek door het aantrekkelijk en meeslepend karakter. Dat is de kunst vooral der tsiganen, dat zij dansmuziek in de hoogste perfectie kunnen spelen, - niet in theoretische maatverdeeling, maar met een rythme vol golvingen en deiningen, die zelfs den meest stijve tot 'los' danser maken...
> Niet minder is Ruhà's voordracht als hij zijn kunstgenooten voorgaat in het operaspel. Nooit hoort men het intermezzo met 'Butterfly' droomeriger spelen dan door een orkestje als dat van Ruhà, - nooit zong de tenor of de bariton verliefder dan wanneer Bèla de 'Bohème' zingt op zijn viool. Bèla Ruhà heeft een rustige, forsche streek, die zoete klanken, vol en rijp, uit zijn welklinkende viool weet te halen. Als hij speelt, deint heel zijn lichaam op zijn slanke beenen mede. [...] Met zijn cimbalist speelt Bèla Ruhà een tegenspel van groote muzikaliteit [...] Vraag hem eens zijn eigen composities te spelen: zijn walsen 'Tu m'avais dit' en 'Pourquoi me briser le coeur?' [...] en vraag hem vooral eens zijn groote wals 'Papillon et fleur' te spelen, met die interessante cimbaal-passages ....Of nòg liever zijn 'Zigeunervisioen', als alle hoorders als 't ware aan zijn viool hangen, - en gij zult versteld staan over zijn prachtig gevoelig en weldoordacht spel.[1]

Dit is de Hongaarse zigeunermuzikant ten voeten uit: hij speelt een divers repertoire van zowel uitheemse dansen, walsen en operafragmenten. Hijzelf is de 'primàs': hij zet de stukken in en speelt de hoofdrol in de uitvoering. Hij interacteert intensief met zowel medemuzikanten als publiek en speelt graag verzoeknummers. Zijn orkest bevat bijna altijd de karakteristieke cimbaal, in een oudere versie ook wel hakkebord genoemd, een groot liggend snaarinstrument dat met gewatteerde stokjes wordt bespeeld, dat zowel slagwerk is als melodie-instrument. Hij componeert ook zelf en geeft zijn werk, naar toenmalige Europese smaak, Franse titels. Vooral zijn voordracht is onweerstaanbaar: hij beweegt, hij is mooi ('slanke beenen'), hij swingt op zigeunerwijze en stoort zich niet aan de gegeven maat. Vermoedelijk speelt hij ook alles uit het hoofd.

Musicerende Hongaren en Roemenen, vaak behorend tot de zigeunervolken Sinti en Roma, waren in de eerste decennia van de twintigste eeuw al een wijdverbreid verschijnsel in Nederland en de omringende landen. Het witte publiek was intens geboeid. De fascinatie met zigeunermuziek in alle vormen die deze in de loop van de eeuw zou krijgen, duurt tot op de dag van heden voort. Waarom sloeg de zigeunermuziek zo aan? In dit hoofdstuk zal ik allereerst de historische 'intocht der zigeuners' in Nederland beschrijven, in de zin van de letterlijke komst van zigeunermuzikanten vanaf het begin van de eeuw, en de aard en verspreiding van hun muziek. Vervolgens beschrijf ik hoe deze muziek vooral na de Tweede Wereldoorlog op grote schaal werd geïmiteerd en overgenomen door Nederlandse muzikanten, met name door Nederlandse studentenorkesten. Dat betekent een 'intocht' van het zigeunerrepertoire op Hollandse feesten en partijen. De studentenorkesten vonden hun leermeesters in de zigeunermuzikanten. Zigeunermuziek blijkt aldus een rijke 'contactzone', een broedplaats van interculturele uitwisseling.

We kunnen de 'intocht der zigeuners' echter ook op nog andere manieren bestuderen, namelijk vanuit cultureel en psychologisch perspecief. De witte West-Europese cultuur raakte gefascineerd door het zigeunerachtige in de kunst. Niet alleen kennen de literatuur en de beeldende kunst talloze representaties van de als exotisch ervaren zigeuners. Ook de klassieke muziek zoog het zigeunerachtige in zich op. Al in de negentiende eeuw werden door veel componisten zigeunerachtige muzikale motieven ontleend aan Hongaarse volksmuziek. Hetzelfde gebeurde in de opera. Verder werd de benaming 'bohémien' - van oorsprong gereserveerd voor de zigeuners die geacht werden uit Bohemen te komen - al in de negentiende eeuw een epitheton voor de witte westerse kunstenaar die zich van de burgerlijke cultuur niets aantrok. Er lijkt sprake te zijn van een voortgaand proces van 'bohémiennisering', van 'zigeunerificatie' in de Europese cultuur dat ik hieronder nader zal bespreken. Deze ontwikkeling vond al voor de twintigste eeuw buiten Nederland plaats; in Nederland begon die pas na de eeuwwisseling. Dat zal ik laten zien door een verkenning van het zigeunerbeeld in het populaire Nederlandse lied. De vioolspelende 'primàs' die de emoties raakt werd de afgelopen eeuw zozeer een symbool in de

Nederlandse verbeelding, dat hij onder andere vaak opdook in liederen van witte Nederlanders: de tot hem gerichte frase ‘kom zigeuner speel een lied’ werd een vaste openingszin. Die frase is duidelijk ontleend aan een alom aanwezige historische werkelijkheid, namelijk die van de virtuoze zigeunerviolist die ‘am Tisch’ verzoeknummers komt spelen, maar maakt de zigeuner tegelijk van die werkelijkheid los, om er een innerlijke realiteit, een symbool van te maken. Deze reis van het beeld van buiten naar binnen kun je zien als een ‘intocht’. In de loop der tijd gaat de zigeuner steeds meer samenvallen met de ‘ik’ van het lied zelf. De zigeuner wordt in de witte verbeelding steeds minder ‘de ander’ en steeds meer een aspect van het eigen zelf. Ook die toenemende verinnerlijking van het zigeunerbeeld kun je zien als een ‘intocht’. Witte Nederlanders willen op den duur zelf zigeuners zijn.

Uitgaansleven

De zigeunermuzikanten doken eind negentiende, begin twintigste eeuw in Nederland op. In het algemeen vormde ‘levende muziek’ een groot arbeidsterrein in het café-, restaurant- en uitgaansleven in de grote steden voordat de mechanische muziek technisch ver genoeg ontwikkeld was om in deze behoefte te voorzien. In het begin van de eeuw leidden in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag de strijkjes en salonorkesten een bloeiend bestaan. In het Scheveningse Kurhaus en in Amsterdamse gelegenheden als Milles Colonnes, De Nieuwe Karsseboom, De Kroon, het Wiener Café, Krasnapolsky, Hotel De l'Europe en Bellevue kon het publiek luisteren naar orkesten die vaak wel 1500 nummers op het repertoire hadden: walsen, operafragmenten, Franse genrestukken en ‘zigeunermuziek’, vooral de opzwepende csàrdàssen. Zigeunermuziek werd aan het eind van de negentiende eeuw alom gewaardeerd. Na een zegetocht in de landen van herkomst, Hongarije en Roemenië, trokken de uitstekend spelende Roma- en Sinti-muzikanten uit de Balkan de omringende Europese landen in en vonden er met hun ‘zigeunerorkesten’- die ook walsen en populair klassiek speelden - ambulant werk in het uitgaansleven. Vroege zigeunerorkesten waren, naast dat van Bèla Ruhà, het orkest van Rudy Ràczky, van Kàlmàn (in Trianon) en Zunki Joskà, die al voor de Eerste Wereldoorlog bekend werden. Ràczky had zoveel succes - en verdiende zo goed - dat hij zich met een eigen equipage naar zijn werk kon laten brengen (Kreuger 1996).

In de jaren dertig was het orkest van de - ook componerende - Hongaar Pali Tòth actief. In en om Den Haag speelden in de jaren dertig ook de Hongaarse zigeuner Lajos Veres, die in 1935 naar Nederland was gekomen, en de Roemeen Gregor Serban die in 1931 kwam. Volgens Kreuger (1996, 72) moeten er veel meer orkesten zijn geweest, getuige alleen al het aantal cimbalisten dat in het Haagse leefde en werkte. De radio zond in de jaren dertig ook vaak zigeunermuziek uit, waardoor brede lagen van de samenleving er kennis mee maakten.



Afb. 3.1 Musicerende zigeunerfamilie, Oudenbosch 1947 (foto Henk Jonker/MAI)

Behalve migranten die zich hier vestigden kwamen er ook regelmatig zigeunergasten. In 1932 deed een heel bijzonder gezelschap Nederland aan: een orkest van ‘twintig zigeunerinnen’, een ‘unicum in de muziekwereld’. Damesorkesten en Duitse ‘Damenkapellen’ waren op zichzelf geen unicum - ze waren zelfs een bekende attractie voor de oorlog. In café De Karsseboom op het Rembrandtplein speelden altijd zowel een dames- als een herenorkest. Maar een dameszigeunerorkest was inderdaad een sensatie, omdat de zigeuneramusementsmuziek uitsluitend door mannen werd gespeeld. Het ging om Lilly Gyenes' Hungarian Gypsy Girls, een groot damesorkest van meer dan twintig leden. Lilly Gyenes was een in 1904 geboren Hongaarse violiste, zeer goed opgeleid aan de Franz Liszt Academie in Boedapest, die gedurende de jaren dertig met haar damesorkest in Europa triomfen vierde. Gestoken in kleurrijke zigeunerinnenkleding speelden ze het bekende repertoire: rhapsodieën van Liszt, walsen, schlagers uit de zigeuneropera's van Franz Léhar en Kàlmàn, Hongaarse volksliederen en Csàrdàssen. Hoewel deze muzikantes vrijwel zeker geen echte zigeunerinnen waren, maar goed opgeleide witte vrouwen, zegt hun presentatie veel over de populariteit van de zigeunermuziek. Een andere gewaardeerde gast was Tanase Coldoban wiens Roemeense orkest ‘na vele omzwervingen over bijna geheel Europa’ in december 1931 in De Kroon in Amsterdam speelde. Hun ‘onvergelijkelijk elan’ werd in de pers geprezen. Hun muziek heet ‘hartstochtelijk en meeslepend als hun natuur’ (*Cetem*, 6 december 1931). In 1933 deed Tanase Coldoban Nederland weer aan, en trad toen met zijn achtkoppige

zigeunerorkest op in La Reserve op het Amsterdamse Rembrandtplein. Het verslag in de ochtendeditie van *De Telegraaf* van 7 februari 1933 leest als een roman:

> Een prettige smaakvolle inrichting, een geanimeerd gesnap, een podium met enkele weemoedig uitziende vreemdelingen, gekleed in een fantastisch kostuum, en voorts een dirigent in smoking - dit is in 't kort het tafereel, dat bij entree, de voorzaal van la Reserve biedt. Wanneer de dirigent - Tanase Coldoban - een markante figuur, charmant in zijn bewegingen, zich met een correcte buiging tot het publiek wendt, en met een enkel gebaar het orkestje een wenk geeft, zoemt in heerlijk rhythme even later de muziek van een verrukkelijke Sheherezade door de zaal. Dit geheele orkestje, bestaande uit acht man, speelt (met) een meeslepende passie. Vooral de solo-cimbalist en de pianist blonken uit. Kellners liepen bedrijvig af en aan. Een groepje heeren trad ongemerkt binnen en nam niet ver van het podium plaats. 'De Roemeensche gezant', werd er gemompeld. Ook Tanase bereikte dit gefluister en het had een magische uitwerking op hem en de overige spelers. In wilden cadans klonken spoedig de opbruisende tonen van een voortreffelijk uitgevoerde Czàrdàs - opgeluisterd door den wonderlijken zang van een uitstekende geschoold tenor....
> Een bejaarde dame keek nieuwsgierig door haar face à main van het orkestje naar het hoge gezelschap. Nauwelijks kon ze tijd vinden om even aan haar groene kelkje crème de menthe te nippen. Was het toeval dat de dirigent, als inleiding voor een volgend nummer met een ondeugende gloed in de donkere oogen, op zijn viool klanken tokkelde van 'Es war einmal ein Musikus....'
> Evenals zijn broer Corn. Coldoban, zweeft ook rond Tanase een gloed van cosmopolitische vermaardheid. Aan vele buitenlandsche hoven trad hij met zijn orkestje op. Als belooning voor zijn prestaties decoreerde de koning van Roemenië hem met de Orde van de Kroon van Roemenië.[2]

Het beeld dat hier wordt geschetst is klassiek: de dirigent annex 'primàs' met zijn viool, diens charme en de magische uitwerking die deze op dames heeft, de wilde Csàrdàs als het muzikale pronkstuk. Dit romantische beeld zette zich vast in Nederlands' collectieve geheugen en zou later op zichzelf een gemeenplaats worden van Nederlandstalige populaire liederen - waarover straks meer.

Tanase Coldoban en zijn broer Cornelius waren ooms van de befaamde violist Gregor Serban, die zich met zijn ouders, zussen en broer rond 1930 in Nederland vestigde. Zijn levensgeschiedenis werd beschreven door zijn veel later in Nederland geboren zoon, Gregor Serban jr. en is te mooi en te exemplarisch om hem niet in zijn geheel te vertellen.[3]

Gregor Serban

De geschiedenis begint in Roemenië, in het havenstadje Braila, toen Gregor - Giorgiu Serbanescu op zijn Roemeens - op 1 augustus 1909 werd geboren. Omdat vader Andrei de geboorte van zijn zoon eerst uitbundig ging vieren met drank en muziek, kwam hij er pas drie dagen later toe de baby te laten registreren. Zowel van vadersals van moederszijde zat het musiceren in de familie. Vader Andrei Serban was cimbalist in het orkest waarin hij samen met zijn neven en broers speelde. Moeder Ioana Coldoban was de zus van dezelfde Tanase en Cornelius die in de jaren twintig en dertig triomfen vierden in Europa. Hun broer Nitza Coldoban emigreerde naar Parijs, waar hij weer met zijn zoon Nikki optrad in Franse nachtclubs.

Gregor leerde al jong vioolspelen van zijn ooms en mocht in 1916, zeven jaar oud, meespelen in zijn vaders Orkest Serban toen dat, beroemd als het was, optrad voor de tsaar van Rusland. Vanaf die tijd reisde Gregor met zijn vaders orkest over de wereld. Eind jaren twintig trok het gezin Serban naar Berlijn, waar Gregor een opleiding volgde aan het conservatorium. Kort daarna, in 1931, vestigde de familie zich voorgoed in Nederland, waar Gregor verder studeerde aan het conservatorium in Den Haag. Hij wilde een klassiek concertviolist worden, maar bleef ook verbonden aan zijn vaders Orkest Serban. In de zomer traden ze op in het Kurhaus in Scheveningen, in het winterseizoen in Hotel De l'Europe in Amsterdam. In de late jaren dertig stierf vader Andrei, dramatisch genoeg tijdens een optreden in Hotel De l'Europe, aan een hersenbloeding. Vanaf dat moment zegde de zoon zijn klassieke scholing vaarwel en zette het orkest om den brode voort teneinde zijn moeder, oudere zusjes en vijftien jaar jongere broertje Colea te onderhouden. Hij ontmoette zijn eerste vrouw, Lydia Pachouk, met wie hij in 1941 trouwde. In 1942 werd hun eerste kind, Andrei, geboren:

> Volgens oude Roemeense traditie werd er een strijkstok boven het wiegje gehouden van Andrej jr. En ja hoor, de baby greep meteen naar de strijkstok en hield deze stevig in zijn knuistjes. Als een baby zoiets doet betekent het dat hij een violist zal worden. Mijn vader was zeer blij met deze gebeurtenis. (Serban jr. 2003)

De oorlog was een moeilijke tijd, althans na 1942. Optreden op de vaste adressen Kurhaus en l'Europe werd te gevaarlijk. Zigeunermuziek werd verdacht en zigeuners werden actief vervolgd. Gregor drukte iedereen in de familie op het hart tegen niemand melding te maken van hun zigeunerafkomst, en in plaats daarvan te zeggen dat ze Roemenen waren. Af en toe kon Gregor nog wat klassiek spelen, maar de oorlogsjaren betekenden toch vooral zich gedeisd houden, armoede en afzien voor de familie. Na de bevrijding brak er een grote succesperiode aan voor het Orkest Gregor Serban. Hij speelde met zijn muzikanten weer veelvuldig in het Kurhaus in de zomer, en in l'Europe in de winter. Hij was in de jaren vijftig regelmatig te beluisteren op de radio, bij de VARA, en een graag geziene gast bij de beginnende televisie.

Hij speelde toen inmiddels samen met zijn vijftien jaar jongere broer Colea, die als pianist was afgestudeerd aan het conservatorium, met Tibor Farkas op de cimbaal, Henk Jansen op de bas en Constantin Badyakoff op de tweede viool. In 1953 traden ze op voor de koninklijke familie, ter gelegenheid van de verjaardag van prins Bernhard.

Eind jaren vijftig bleek Gregors zoon Andrei jr., ondanks zijn greep naar de strijkstok als baby, een rockbandje te verkiezen boven het voortzetten van de familietraditie van de zigeunermuziek. Gregor was daar diep door gekwetst en verloor tot de jaren zeventig het contact met hem. Uiteindelijk werd Andrei toch nog violist, docent aan het conservatorium zelfs. In de jaren vijftig strandde ook Gregors huwelijk met Lydia Pachouk. De levensgenieter ontmoette in 1958 echter een nieuwe geliefde, Henny, 25 jaar jonger dan hij. Henny had kort daarvoor een relatie gehad met iemand van de familie Weiss (beter bekend als de familie Mirando) en was dus niet onbekend met de zigeunermuziek. In 1964 werd uit deze verbintenis Gregors tweede zoon Gregor jr. geboren, die de familietraditie van het zigeunerorkest tot op de dag van heden voortzet. Rond 1960 kreeg het Orkest Gregor Serban er andere opdrachtgevers bij: l'Heure Bleu en vooral het Chalet Suisse van de Zwitserse immigrant Wütrich in Scheveningen. Serbans tweede vrouw Henny werkte in Chalet Suisse als bedrijfsleidster, en de Serbans kregen een woning boven het bedrijf. Midden jaren zestig ging het eens zo statige Kurhaus langzaam te gronde aan financiële problemen. Het contract met Serban werd beëindigd, maar intussen had Gregor bij Chalet Suisse genoeg verdiend om een eigen restaurant te openen: The Old Dutch in Den Haag, waar hij uiteraard ook weer met zijn ensemble muziek maakte. Toen de glorie van de zigeunermuziek begin jaren zeventig begon te tanen ging Serban als ‘gewoon’ violist in het Promenade Orkest van de omroep spelen. De anekdote luidt dat hij bij de omroep nog moest voorspelen. Men had iets moeilijks op de lessenaar gelegd, maar na een blik op de titel sprak Serban: ‘Haalt U die noten maar weg, ik speel het wel uit mijn hoofd’ - en voegde op virtuoze wijze de daad bij het woord (Kreuger 1996, 76). Uiteraard werd hij terstond aangenomen.

Ook het verhaal dat hij met de violist Kreisler en met Herman Krebbers en het Residentieorkest speelde is vaak opgehaald: hoe hij deze befaamde professionals verbaasde met zijn virtuoze versieringen, glissando's en trillers, die nergens in de klassieke vioolboeken worden beschreven.[4] Gregor Serban is tot boven zijn tachtigste met zijn zonen Andrei als violist en Gregor jr. als pianist blijven optreden. Zigeunermuziek is, zoals Serbans hele carrière illustreert, vaak een familiezaak.

Tata Mirando

Niet alle zigeunermuzikanten werden zo bekend als de Serbans, Coldobans en Ràczky's. Veel muzikanten waren Sinti die al sedert de negentiende eeuw in allerlei takken van amusement trachtten te overleven: ze waren kunstenmaker, acrobaat, ker-

misreiziger, muzikant en in mindere mate werkzaam in de handel en nijverheid, als koopman of bloemenmaker. Bij de cijfers die Lucassen (1990) geeft, gebaseerd op de aantallen die tussen 1850 en 1921 door de marechaussee over de grens werden gezet, blijkt bijna 60 procent kunstenmaker en 25 muzikant te zijn geweest. Bij cijfers gebaseerd op geschreven brieven tussen 1918 en 1937 is het andersom: dan is nog maar twaalf procent van de Sinti kunstenmaker en bijna zestig muzikant. Kennelijk hebben zij dus hun arbeidsterrein in de loop der tijd meer naar de muziek verlegd. De Sinti werkten in de negentiende eeuw vooral op kermissen en jaarmarkten en hadden vroeger het muziek maken als bijbaan. Maar naarmate de staat meer regels oplegde aan kermissen, en ze vaker verbood, werd het voor kleine kermislieden als de Sinti moeilijk te overleven. Velen maakten dan in de twintigste eeuw van hun bijbaan hun hoofdberoep en werden voltijds muzikant. Ze maakten ook instrumenten en handelden erin (Lucassen 1990, 202-206). Zij waren het die in het westen en het midden van Nederland met hun familie-zigeunerorkesten werkten in cafés en theaters. Dat was overigens over het algemeen geen vetpot als je geen beroemdheid als Ràczky was: vele uren hard werken, voor weinig geld, maar je kon ervan leven (Kreuger 1996, 78). Volgens Lucassen is het opmerkelijk dat de marechaussee deze groepen zigeunermuzikanten niet volgde en registreerde. Terwijl groepen zigeuners anders voortdurend de dupe waren van stigmatisering en het dreigement van uitzetting liet de politie de muzikanten met rust. Zigeunerorkesten leken te ontsnappen aan het opjagen dat andere Sinti en Roma trof.



Afb. 3.2 Groep zigeunermuzikanten, datum onbekend

Befaamd is de Sinti-familie Mirando geworden. Terwijl Gregor Serban met zijn conservatoriumopleiding gemakkelijk aanleunde tegen het klassieke circuit vormden de Mirando's het slag van meer volkse muzikanten. Zij trokken rond, spraken de zigeunertaal Romanes, leefden als zigeuners op kampen, speelden op kermissen, in het circus en in cafés en kwamen uit een puur orale muziekcultuur. Noten lezen en harmonieënleer kwamen er niet aan te pas. Zij speelden alles na op hun fenomenale gehoor. Pas in de derde generatie van hun verblijf in Nederland - ze kwamen in 1936 - zag Nello, kleinzoon van de stamvader Joseph, een conservatorium van binnen. Hij is op dit moment de nieuwe orkestleider.

De Mirando's heetten eigenlijk Weiss, waren via Zwitserland naar Zuid-Duitsland getrokken en stamvader Joseph verdiende al vanaf 1900 de kost met een orkest van hemzelf en zijn broers. In 1936 vluchtten ze voor de nazi's naar Nederland. Terecht: tijdens de oorlog verloor Joseph bijna al zijn naaste familieleden in Auschwitz. In Nederland reisde Joseph met zijn omvangrijke kinderschaar in woonwagens rond, maar ze werden opgepakt in Doetinchem en stonden op de nominatie voor deportatie naar Westerbork. Ze werden uit de gevangenis gered door hun vriend de circusdirecteur Toni Boltini. Volgens Lupa Weiss ging dat aldus:

> Gekleed in SS-uniform verscheen hij (Boltini) bij de Duitsers en eiste de vrijlating van de familie Weiss, omdat het zigeunerorkest zogenaamd moest optreden voor de Wehrmacht en onmisbaar was. De rest van de oorlogsjaren [brachten wij] in circus Boltini door. Het orkest speelde in een gesloten bak, om niet op te vallen. De kinderen verstopten zich onder de circusbanken. ‘Als Boltini dat pak niet had aangehad, dan was ik niet teruggekomen. Dan waren we allemaal in Auschwitz beland.’ (Krielaars 2001)

Na de oorlog beleefde het orkest Tata Mirando een lange glorietijd. Stamvader Joseph was de ‘Tata’ (geen eigennaam, maar een eretitel voor de leider, ‘vader’) en de naam Mirando is volgens de overlevering ontleend aan de naam van een Zuid-Amerikaans orkest dat met man en muis op zee verging en waarvan ze jaren later de naam konden krijgen. Volgens een ander verhaal is de naam Mirando door Joseph gekocht van een oud Italiaans circus. De strenge Joseph selecteerde zelf altijd de muzikanten onder zijn kroost:

> Vader had vijftien kinderen, [...] twaalf zonen en drie dochters. Hij liet iedereen op instrumenten spelen. Je moest in een korte periode een bepaald niveau bereiken. Lukte dat niet, dan was vader zeer streng. Je mocht dan niet de naam Mirando dragen. Zes van de twaalf zonen hebben de keuring doorstaan. Ze waren goed genoeg om door te gaan en mochten zich uitgeven als musicus onder de naam Mirando. (Hermens 1994)

De dochters zijn kennelijk geen van allen door Josephs keuring heen gekomen - als ze daaraan al mochten meedoen: zigeunermuziek is bijna uitsluitend een mannenzaak.

De jaren vijftig tot zeventig vormden een glorietijd, waarin Tata Mirando overal speelde, van de provincie tot de Berenbak en het Kurhaus in Scheveningen en in chiquere eetgelegenheden als het Victoria Hotel. De familie werd in 1958 op paleis Soestdijk uitgenodigd en knoopte een blijvende vriendschap aan met koningin Juliana en prins Bernhard. Ook Beatrix was dol op het orkest en de Mirando's mochten graag hun koninklijke foto's, brieven en onderscheidingen tonen. Niemand las in die tijd noten: de broers speelden veelal meerdere instrumenten, alles op het gehoor. Toen Tata (Joseph), de ‘pater familias’, in 1967 overleed, nam eerst diens zoon Morschi en in 1973 broer Adolf (Kokalo) de leiding over. Inmiddels staat met Kokalo's zoon Nello Mirando, geboren in 1956, de derde generatie aan het roer. Nello Mirando ging als eerste van de familie naar het conservatorium. Hij hield het daar overigens maar een half jaar vol maar besloot wel verder te studeren met een leermeester uit zijn eigen traditie: de Hongaarse primàs Sándor Járóka jr. Nello was niet alleen eerste violist bij Tata Mirando maar ook mentor bij verschillende studentenzigeunerorkesten. Nu, anno 2002, zijn er nog steeds meerdere ‘Mirando’-ensembles, maar het orkest van Nello lijkt de ware opvolger te zijn. Blijkens de prachtige VPRO-documentaire *Een zwaar hart* (over de familie Weiss) zoekt Nello ook opnieuw de aansluiting bij de authentieke zigeunermuziektradities in de Balkan: hij gaat regelmatig spelen met Hongaren om de zigeunermuziek te herbronnen. Deze behoefte aan nieuwe authenticiteit is eigen aan de zigeunermuziekrevival van het laatste decennium, waarin de ‘wereldmuziek’ in het algemeen veel belangstelling geniet.

De geschiedenis van de Mirando's is enigszins vergelijkbaar met die van de Piotto's, een van oorsprong Vlaamse zigeunermuzikantenfamilie die, naast de paardenhandel, al generaties lang in Vlaanderen speelt in danszalen en cafés. Iedereen beheerst meer dan een instrument (een van de muzikanten kan zelfs op twee trompetten tegelijk blazen) en men speelt zo gemakkelijk op het gehoor dat men in twee avonden luisteren en oefenen de hele Gräfin Mariza-opera kan meespelen.[5] Ook de familie Rosenberg, die nu het succesvolle Rosenberg-trio heeft voortgebracht, trad al voor de oorlog met een zevenkoppig orkest in cafés op.

Van vreemd naar eigen

Voor zijn intrede in Nederland waren tal van klassieke componisten al gefascineerd geraakt door het muzikale zigeuneridioom. In feite is zigeunermuziek Hongaarse en Roemeense volksmuziek die door beroepsmuzikanten (altijd zigeuners) op een dermate sappige wijze werd vertolkt dat zij een zegetocht kon beginnen door het grootstedelijk amusement van de eeuwwisseling (Sárosi 1977; Bellman 1998). De compo-

nisten Bèla Bartók en Kodály kenden hun eigen door zigeuners getransformeerde volksmuziek goed, en imiteerden deze gretig in hun eigen werk. Maar al eerder componeerden Schubert, Liszt (Hongaarse Rhapsodieën) en Brahms (Hongaarse dansen, zigeunerliederen) veelvuldig in de 'style hongrois'. Muziek 'a l'hongroise', op zigeunerwijze, werd al eind achttiende eeuw gecomponeerd door Haydn en Mozart, en werd mode in de negentiende eeuw. Bellman (1998, 97) bespreekt het oeuvre van Franz Schubert in het licht van deze 'style hongrois'.[6] Hij maakt aannemelijk dat Schubert juist in perioden van grote wanhoop, eenzaamheid en ongeluk naar deze stijl greep omdat die was geassocieerd met de meest verworpen groep in het Wenen van Schuberts tijd, de zigeuners. Hun muziek kon daarom de diepste wanhoop en het meest oeverloze verdriet uitdrukken. Zigeunermuziek kan kennelijk gevoelens vertolken waarvoor het bestaande witte muzikale idioom ongeschikt wordt gevonden. Deze witte projectie op zigeunermuziek, die alle verdriet, passie, exces en melancholie kan representeren waarvoor de witte cultuur geen 'eigen' expressiemogelijkheden heeft blijft een constante tot op heden.

Na de klassieke componisten volgde een klein leger opera- en operettecomponisten, zoals Johann Strauss (*Der Zigeunerbaron*), Verdi (*Il Trovatore*) Franz Léhar (*Zigeunerliebe*), Emmerich Kàlmàn (*Die Csàrdàsfürstin*, *Der Zigeunerprimàs*, *Gräfin Mariza*, *Die Zirkusprinzessin*), Ruggero Leoncavallo (*Zincari*) en Bizet met zijn immens populaire Carmen, die het zigeunerthema zowel thematisch als muzikaal bewerkten en verder populariseerden. Toen de zigeunerorkesten in Nederland verschenen konden zij dus niet alleen putten uit een repertoire van verstadste Hongaarse en Roemeense volksmuziek, maar ook uit een hoeveelheid virtuoze klassieke muziek, en opera en operette 'a l'hongroise' die in de voorafgaande eeuw was opgebouwd.

Het proces van toe-eigening van het muzikale zigeuneridioom door de witte klassieke muziekcultuur speelde zich grotendeels in de negentiende eeuw, en buiten Nederland af. Eenmaal hier wordt echter de zigeunermuziek van Ruha, Coldoban, Serban, Tata Mirando en de Piotto's door andere muzikanten gretig geïmiteerd. Dat begint al vroeg. Omdat de zigeunermuziek aanslaat beginnen ook Nederlandse muzikanten zich in de jaren dertig uit te geven voor Hongaar. Het grote dans- en concertorkest van Louis Schmidt ging bijvoorbeeld optreden onder de naam Lajos Kovacs ('kovacs' betekent 'smid' in het Hongaars) en Lajos Borath heette van zichzelf gewoon Beiersbergen. Later was er Bertus van Dinteren die zich 'de blonde zigeuner' noemde. Vooral op studenten oefende het zigeunermuziekidioom een grote aantrekkingskracht uit, misschien uit een diffuus gevoel van verwantschap: de studentenwereld was immers een eiland van vrijgevochtenheid in burgerlijk Nederland. Ook de vitaliteit en lichamelijkheid van deze muziek kan jonge intellectuelen hebben aangetrokken, als tegenwicht tegen het saaie studeren. In elk geval ontstonden er tal van studentenzigeunerorkesten, vaak onder mentoraat van de professionele Sinti- en Roma-muzikanten. Door die samenwerking blijkt zigeunermuziek een rijke 'contactzone' te zijn. Het Utrechts Studentencorps

claimt het eerste studentenzigeunerorkest van Nederland rijk te zijn. Het heet Tzigane en zou in 1910 zijn opgericht, aanvankelijk (vermoedelijk onder een andere naam) als Weens strijkersensemble, pas na de oorlog als een echt achtkoppig zigeunerorkest. Ook de Utrechtse vereniging Veritas had een zigeunerorkest, onder de naam Pàlotas. De komst van Hongaarse vluchtelingstudenten, in de laten jaren vijftig na de Hongaarse opstand, gaf ook een impuls aan de zigeunermuziek. In hun Hongaarse club in Utrecht werden ook Nederlandse vrienden uitgenodigd (Krammer.demon.nl).

Na Utrecht komen er studentenzigeunerorkesten in Delft (Pipacs), Leiden (Hospita), Amsterdam (Kabani), Wageningen (Malac Banda oftewel 'zwijnenbende') en in andere studentensteden. Anno 2002 moeten er volgens Paul Hermans nog zo'n twintig à dertig van zulke orkestjes actief zijn in Nederland. Paul Hermans is zelf al veertig jaar lang cimbalist bij het zigeunerorkest Kabani, dat rond 1960 begon als het Amsterdamse studentenzigeunerorkest. 'Er kwam destijds een lustrum aan van het Studentencorps, en daar hoorde,' aldus Hermans, 'een zigeunerorkest bij. Omdat de Amsterdammers het beneden hun waardigheid vonden zo'n orkest van een andere studentenstad te importeren begonnen ze er zelf een.' Voor de economiestudent Hermans betekende de aanraking met de zigeunermuziek 'een warm bad'. Hij had, zoals de meeste amateurs, als kind op muziekles eenzaam zitten ploeteren op études en zwaar klassieke stukken. Hongaarse zigeunermuziek wordt echter uit het hoofd gespeeld. Muziek gaat veel meer leven wanneer je samenspeelt in een groep.

> Dat samenspel was ook voor ons studenten niet alleen een muzikale maar vooral ook een sociale bezigheid. We leerden nieuwe mensen kennen. Dat sociale aspect maakt die zigeunermuziek zo populair in de studentenwereld en het amateur circuit. Daarnaast hadden we aan de optredens soms een mooie bijverdienste. Ik ging daar platen met zigeunermuziek voor kopen, ik raakte helemaal gegrepen. Er was tussen de studentenorkesten onderling een uitwisseling van kennis: je gaf elkaar les. Toen leerde ik Hanko Farkas Ferenc kennen - een echte Hongaarse zigeunermusicus, en een kanon op de altviool. Hij speelde met zijn groep in Engels in Rotterdam. Eigenlijk vroeg ik zijn collega, de cimbalist, of die mij les wilde geven maar die deed het niet. Hanko wel: die treinde wekenlang naar Amsterdam heen en weer om mij de kneepjes bij te brengen. 'Kom jij maar naar Boedapest' zei hij na een tijdje. Zo reisde ik met de violist Jan Kalkman naar Boedapest. We resideerden in de zigeunerwijk en gingen met Hanko mee naar de vele restaurants waar gespeeld werd. Voor de val van de Muur waren er in Boedapest wel dertig restaurants met uitstekende levendige zigeunermuziek. Veel studenten reisden zo hun leermeesters achterna naar Boedapest en volgden hun tournees waar ze konden. Op die manier probeerden we zoveel mogelijk mee te krijgen van de speelstijl en het repertoire van de meesters. Het is namelijk niet de melodie, maar de benadering ervan die het genre maakt tot wat het is.[7]

Een aantal van die zigeunerorkestjes is inmiddels al lang geen studentenorkest meer. Dat geldt voor het Siperkov-ensemble van primas Frederik Kreuger en voor Kabani van cimbalist Paul Hermans. Beide spelen nog wel in cafés en restaurants, Kabani met Nello Mirando als coach en primàs. De hoogtijdagen van de zigeunerorkesten in de restaurants behoren echter tot het verleden. Met de toenemende arbeidskosten en de neergang van de burgerlijke eetcultuur is de klassieke zigeunermuziek sinds de jaren zeventig uit die kring verdwenen. De befaamde roodpluche eetgelegenheden die bekend stonden om hun strijkorkesten, zoals het Lido in Amsterdam, hebben hun deuren allang gesloten. Nu zijn het niet langer de al generaties lang hier gevestigde Sinti en Roma, maar de nieuwe migranten uit Oost-Europa die op straat en in de Haagse Posthoorn weer musiceren om te overleven. Ook is er de laatste vijftien jaar veel interesse ontstaan in de authentieke zigeunervolksmuziek uit Hongarije en Roemenië, die vaak naar Nederland wordt gehaald door het impresariaat van Crispijn Oomes, De Speelman. De actuele zigeunerfilms van Emir Kusturica en Tony Gadliff voedden die interesse. Het Nederlands Blazersensemble nodigde in 1999 zigeuners - blazers, accordeonisten en zangeressen - uit Frankrijk en Roemenië uit om mee samen te spelen, en dat werd een spetterend Nieuwjaarsconcert, waar avant-garde en zigeunermuzikant elkaar de hand reikten. Maar ook dat was al eerder vertoond: Maurice Ravel schreef zijn virtuoze en diabolisch moeilijke vioolcompositie *Tzigane* in 1924, toen de tonale muziek op zijn einde liep. De zigeunermuziek, met haar uitdagend proeven van de noten, met haar improvisaties tot in de uithoeken van elk instrument, met haar vrijzinnige afwijkingen van de partituur, deze muziek aan de grens van het mogelijke, leek het beste tegengif tegen de verstarde vormen van de klassieke westerse muziek. Uitgerekend door de *Tzigane* trachtte Ravel zich daarvan te bevrijden.

Kom zigeuner speel een lied: de zigeuner als symbool

Zigeuners zijn sinds hun komst in Europa in de vijftiende eeuw vaak het projectiescherm geweest van witte angsten en verlangens. Aan de ene kant werden ze gehaat. Honderdduizenden van hen werden vermoord in Hitlers vernietigingskampen. Tegelijkertijd werden ze geromantiseerd als lichamelijk, vrijheidslievend en onburgerlijk. Bekeken met een mengeling van afgunst en afkeer vormden zigeuners voor de gevestigden een repoussoir van zowel positieve als negatieve elementen van het eigen zelf. Hoe de witte Europeaan zijn of haar eigen identiteit vormt door zich af te zetten tegen of elementen te ontlenen aan de zigeuner wordt beschreven door Robert Fraser (2001). Hij merkt bijvoorbeeld op dat de term ‘bohémien’ - in zijn betekenis van ‘vrijgevochten kunstenaar’ is ontleend aan de benaming die eeuwenlang in zwang was voor zigeuners (de bohemers of bohémiens), zij die geacht werden uit Bohemen te komen. De mythe van de zwervende zigeuner werd door die woordontlening geannexeerd door de cultus van de (witte) vagebond-kunstenaar.

Henry Murger is degene die de term ‘bohémien’ voor het eerst zo gebruikte in zijn portret van het Parijs van de linkeroever, *Scènes de la Bohème* uit 1850, de tekst die weer ten grondslag lag aan Puccini's opera *La Bohème* (Fraser 2001, 9-10).

Er moet nog veel studie worden verricht naar de betekenis van de figuur van de zigeuner(in) in West-Europese cultuuruitingen, als opera's, romans, liederen, kinderboeken en schilderijen. Nu al is duidelijk dat de zigeuner(in) vaak beladen is met dubbelzinnige betekenissen - zowel gevaarlijk als aantrekkelijk, revitaliserend en destabiliserend. De functie van de zigeuner in de witte Europese verbeelding is mijns inziens vergelijkbaar met de functie van de Afro-Amerikaan in de Amerikaanse verbeelding. Zwarte personages in Amerikaanse cultuuruitingen zijn even dubbelzinnig, evenzeer het projectiescherm van witte angsten en verlangens, zoals Toni Morrison heeft laten zien in haar boek *Playing in the Dark*. De zigeuner is het Europese equivalent van de etnisch gemarkeerde ‘ander’ (Meijer 2001). Jonathan Bellman trekt deze parallel ook. Met name vergelijkt hij hoe het muzikale talent van zwarte en zigeunermuzikanten vaak is beschreven als ‘natuurlijk’, als niet het resultaat van gedisciplineerde studie maar van lichamelijke behoefte tot het uitdrukken van animale vreugde en verdriet. Hogere muzikale vorming zou niet aan hen besteed zijn. Zo wordt de lof voor het muzikale genie van zwarten en zigeuners verpakt in subtiel dehumaniserende termen (Bellman, 80).

Eén voorbeeld van de witte projectie op de zigeuner moge hier volstaan: ik kies voor een blik op de betekenis van de zigeuner in het Nederlandse populaire lied. Er zijn heel wat liederen in het populaire repertoire - gezongen door Willy Derby, Corry Brokken, de Zangeres Zonder Naam, Will Tura, Imca Marina, Vader Abraham, Johnny Jordaan en Benny Neyman - over vioolspelende zigeuners. Daaruit blijkt dat het klassieke beeld van de vioolspelende primàs zich heeft vastgezet in het Nederlandse collectieve geheugen. In deze liederen over zigeuners zien we hoe de zigeuner geleidelijk steeds meer ‘eigen’ wordt, steeds meer een beeld voor een aspect van de ‘ik’ zelf. Een voorbeeld:

> Kom zwarte zigeuner, speel nog eens dat lied
> en als ik dan huilen ga, kijk dan maar niet
> Kom zwarte zigeuner, dat lied van voorheen
> Toen ik hier zo dikwijls kwam. Maar niet alleen.
> Het snijdt me door mijn ziel, het doet me pijn
> Maar ik voel nog eens hoe mooi 't had kunnen zijn.

Dit lied - het is een tango - wordt gezongen door Manke Nelis, door de Zangeres Zonder Naam en in een uitgebreidere versie ook al door Willy Derby in de jaren dertig. Bij Derby is de bovenstaande tekst het refrein dat is ingebed in een verhaal over een vrouw wier man haar ontrouw werd, en die haar verdriet herbeleeft bij de zigeunermuziek:

's Avonds komt er af en toe een dame in de bar
en dan zegt de violist: 'nu speel ik voor haar
vroeger kwam haar man steeds mee, maar die werd haar ontrouw.'
Plots'ling vraagt met zachte stem de vreemde vrouw:
'Kom zwarte zigeuner/ speel nog eens dat lied [...]'[8]

Het lied tekent een vrouw die zich, vol haat jegens haar ontrouwe man, bedrinkt aan whisky. De zigeuner is onafscheidelijk verbonden met zijn vioolmuziek, en die muziek woelt bij de ik-figuur allerlei gevoelens los, die pas dankzij de muziek beleefd schijnen te kunnen worden. Bij Johnny Jordaan en Willy Alberti treffen we dezelfde aanspreking van de zigeuner, wiens muziek het mogelijk maakt in fantasie de geliefde terug te toveren:

O zwarte zigeuner, kom speel mij iets voor
toe speel mij het lied wat ik het liefste hoor
O zwarte zigeuner, speel net als die keer
Dan komt in mijn fantasie/ mijn liefste weer.

Nog een voorbeeld is Imca Marina's *Speel zigeuner*

Kom zigeuner speel een lied, kom speel voor mij en mijn verdriet
liefde is een regenboog veel te ver en veel te hoog
kom zigeuner speel een lied.[9]

Ook hier mobiliseert het spel van de zigeuner de eigen gevoelens om een onbereikbare liefde. De ontstaanscontext van deze liederen is de historische figuur van de vioolspelende zigeuner, die al sedert het begin van de eeuw overal te zien was. Inhoudelijk valt op dat deze liederen sterk op elkaar lijken in de manier waarp ze de zigeuner aanspreken. Hem wordt door een meestal vrouwelijke 'ik' gevraagd om de tolk te zijn van de heftige gevoelens die de 'ik' voelt - veelal verdriet. Schubert componeerde zijn werken in de style hongroise ook in tijden van wanhoop en ongeluk: het is kennelijk de zigeunermuziek die dit onstilbare verdriet kan uitdrukken, de zigeunerviolist die de rol van poortwachter naar het onbeheersbare gevoel vervult in de Europese ziel. Dit type lied reflecteert dus allereerst een historische context, waarin zigeunermuzikanten in het uitgaansleven speelden. Het reflecteert ook letterlijk de situatie van het 'verzoeknummer', waarin je de primàs kon vragen een bepaald lied te spelen. Het illustreert ook de economische positie van de burgervrouw, die haar personeel kon wenken. Het lied met dat verzoek beginnen is bovendien zelf al een beproefd literair cliché. Brahms' befaamde Zigeunerlieder-cyclus uit 1887, op tekst van Hugo Conrat, begon al met diezelfde aanspreking:

He Zigeuner, greife in die Saiten ein (he zigeuner speel op je snaren)

Spiel das Lied vom ungetreuen Mägdelein! (speel het lied van het ontrouwe meisje)
Lass die Saiten weinen, klagen, traurig bange, (laat de snaren wenen, klagen, treuren)
Biss die heisse Träne netzet diese Wange! (tot mijn wangen nat zijn van hete tranen).

Ook hier mobiliseert de spelende zigeuner verdriet. Behalve een historische situatie weer te geven vertellen deze liederen dus ook iets over de betekenis daarvan voor de luisteraars: die ervoeren zigeunermuziek als een herstel van de band met hun gevoel.

Geleidelijk aan krijgt de zigeunerfiguur in het populaire lied steeds meer de trekken van een symbool dat tot het innerlijk behang van de witte Nederlander hoort. In Corry Brokkens *De Zigeuners*[10] worden de zigeuners voorgesteld als een tegelijk lokkend én schrikwekkend fantasiebeeld dat het witte burgerlijk evenwicht bedreigt. Dat lied - met opwindende, haast angstaanjagende muziek bij strofe 2 en 4 - gaat als volgt:

Luister je mijn hart.
Hoor je die akkoorden?
Is het vreugd of smart
wat je voelt, mijn hart?
Zie je niet die gloed, waar de vuren branden?
Brand je niet mijn hart, aan deze gloed.
Niemand blust het vuur, van zigeunerbloed.

Sluit in nachtelijke uren uw huizen en schuren,
Tegen brandende vuren,
in het woonwagenkamp!
De zigeunerlui kwamen
sluit deuren en ramen
en bescherm ons Heer Amen,
bij de veilige lamp!
Hoor je niet, bij de wilde gitaren.
Zie je ze niet, zwarte ogen die staren?
Het is een lied over liefde en donker verlangen.
Luister niet, naar hun zangen
en hun voetengestamp!

Nee, ik luister niet,
'k luister niet zigeuner,
naar je lokkend lied,
nee, ik luister niet.
Ik wil de blik niet zien, van je zwarte ogen.

Nee, ik wil de wilde blik niet zien.
Anders vindt mijn hart,
nooit meer rust,
misschien.

Want zigeunerlui erven de drang om te zwerven,
in den vreemde te sterven, van het vroegste geslacht.
Het is hun bloed dat moet stromen langs oevers vol dromen
Waar geen mens ooit kan komen,
waar geen vriend hen verwacht.
Ga dus voorbij, met je paard en je wagen!
Ga zonder mij, 'k wil je lasten niet dragen!

Ik heb een huis en een tuintje
en keurige buren!
Doof je lokkende vuren
en verdwijn in de nacht!

Hier wordt niet de zigeuner aangesproken maar *het eigen hart*: 'Luister je mijn hart': we hebben hier dus te maken met een dialoog tussen twee kanten van een persoon - waarvan de ene naar de zigeuners wil, en de ander dat niet durft. Het gevecht tussen angst en fascinatie wordt hier intern en het lijkt erop dat de zigeuners hier tot een metafoor beginnen te worden voor een aspect van de witte man of vrouw. Het gevaar kan nog maar net bezworen worden, maar de laatste strofe is dermate tuttig - 'huis en een tuintje en keurige buren' - dat die ironisch kan worden opgevat. Het lied kan dan worden gelezen, niet als een demonstratie van angstvallige burgerlijkheid, maar als een kritiek daarop, met dank aan de zigeuner.

Wanneer dat hek van de dam is komen er een aantal liederen die de zigeuner *expliciet* representeren als onderdeel van een wit zelfbeeld. Een voorbeeld is Benny Neyman, die in het met flamencogitaren opgetuigde lied *Zigeunerbloed*[11] verklaart dat hij zelf zigeunerbloed heeft, waarom hij niet trouw kan zijn in de liefde. Neymans 'ik' verklaart daarmee dat hij zelf zigeuner is. De zigeuner is dan het symbool voor de witte vrijheidsdrang en Nederlands antiburgerlijkheid. Dat thema wordt vervolgens zelf weer heel burgerlijk: je valt namelijk echt in slaap bij de slome muziek en de clichétekst van het *Zigeunerlied* van Vader Abraham, ook gezongen door Jacques Herb:[12] 'Diep in ons hart willen wij ook zigeuner zijn./ Diep in ons hart is ons huis en straat te klein/ Ons hart verlangt soms naar vrijheid en romantiek/ Een paard en wagen en er klinkt vioolmuziek'. Dit refrein wordt omringd door de topische beschrijving van het zigeunerleven: de oude, geheimzinnige drang tot trekken, hun dak is de hemel, het mooie meisje dat danst bij het kampvuur.

Bij Johnny Jordaan is de identificatie met de zigeuner compleet: hij verlangt niet naar het zigeuner-zijn, hij *is* dat:

Vier muren, vier wielen, een dak en een paard
Daarmee is mijn wens nu voldaan
Ik zoek mijn geluk overal waar ik ga
Dat is mijn zigeunerbestaan

Terwijl de avant-garde, de kunstenaar in de negentiende eeuw al ‘bohémien’ (bohemer of zigeuner) was geworden, kan nu iedereen dat worden. Wanneer die beweging is voltooid verdwijnt het zigeunerlied uit het populaire repertoire. De intocht van de zigeuners is voltooid. Kennelijk spreekt het thema niet meer aan. Mijn interpretatie daarvan is dat de projectie van de eigen verdrongen vrijheidsdrang en seksualiteit op de zigeuner niet meer nodig is, om dat deze een witte culturele vorm krijgen in de seksuele revolutie en opkomende jeugdcultuur. Ze worden een bekend en geaccepteerd onderdeel van het eigene. Witte jongeren zwerven met gitaren over de wereld, reizen zonder plan, beleven een vrijere seksualiteit en slapen bij kampvuren in de open lucht. De bewegingen van de jaren zeventig hebben het overbodig gemaakt om de behoefte tot zwerven, vrijheidsdrang en een anti-autoritaire opstelling neer te leggen bij ‘zigeuners’.

Maaike Meijer

Eindnoten:

* Ik dank mijn assistent Helen Kerkhofs, die veel materiaal verzamelde voor dit onderzoek en een ‘sneuvelversie’ schreef. Crispijn Oomes van impresariaat *De Speelman* en Paul Hermans van orkest *Kabani* waren zo vriendelijk ons uitgebreid te woord te staan. Ik dank Philomeen Lelieveldt en Joost Groeneboer voor bronnensuggesties en Simone Meijer voor het samen graven in de jaargangen van *De Kunst* en het kopieerwerk.

1 *De Kunst*, 23 oktober 1915, 50.
2 *De Telegraaf*, 7 februari 1933.
3 http://home.wanadoo.nl/gserban/
4 *O'Drom*, jrg. 5, nr. 2, juli 1990, 9.
5 *O'Drom*, jrg. 5, nr. 2, juli 1990.
6 Schubert schreef in die modus onder andere zijn *Divertissement a l'hongroise* voor vierhandige piano, het *strijkkwartet in C Majeur* D 956, de *Ungarische melodie* D 817 en *de Symfonie in C Majeur* D 944.
7 Interview met Hermans 2002.
8 ‘Zwarte zigeuner’ (K. Vacek/v. Breda), onderdeel van een medley op CD Manke Nelis, *Laat de hele boel maar waaien*. Dureco 1153742.
9 Op de wijs van ‘Johnny is the boy for me’. L. Paul/Lamarque. Op: Imca Marina, *Verloren liederen 1988*. Disky BV DCD 5040, DLP 2040, DMC 4040.
10 Op dubbel-CD *Net als toen*. Mercury 522-865.
11 ‘Zigeunerbloed’ (R. Frank Jacobi/B. Neyman) op CD Benny Neyman, *Het zwarte Goud* CNR 100.025.
12 ‘Zigeunerlied’ (P. Kartner/P. Kartner), op CD *15 successen van Vader Abraham*, 3. Dureco 1153812. Eveneens vertolkt door Jacques Herb, op de CD *Jacques Herb*, Dureco 1161702.

29 augustus 1922. '*Weg met de Engelsche jazzbands uit Duitschland*.'
4 Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van buitenlandse vakgenoten

> Ongeveer 400 mannelijke en vrouwelijke leden liepen in den stoet mee. De volgende weg werd genomen: Ceintuurbaan, Ferd. Bolstraat, Weteringschans, Frederiksplein, Utrechtsche straat, Rembrandtplein, waar langs alle cafés werd getrokken, Reguliersbreestraat, Rokin, Damrak, Beursplein. Dames deelden aan het publiek langs den weg strooibiljetjes uit van den volgenden inhoud: 'Wij demonstreeren tegen den toevoer van buitenlandsche musici.' 'Bezoekt slechts die zaken en verteert uw Hollandsch geld slechts daar waar musici-landgenooten werken, of dezulken, die door langdurig verblijf hier te lande burgerrecht hebben.' Borden werden meegevoerd met opschriften als: 'Weg met de Engelsche Jazzbands uit Duitschland'; 'Weg met de Tiroler Kapellen uit de Berlijnsche Alpen' enz.

Aan het slot van de demonstratie werd door de voorzitter van de Nederlandsche Toonkunstenaars Bond (NTB) een petitie overhandigd aan de burgemeester van Amsterdam. Hierin verzochten de musici voortaan bij het verlenen van muziekvergunningen aan cafés en restaurants voorwaarden te stellen over het maximum aantal buitenlandse musici in de ensembles, zo lezen wij in de avondeditie van het *Handelsblad* van 29 augustus 1922.[1]

De demonstratie was de opmaat voor een landelijke actieweek van de vakbond, die gericht was tegen de optredens van de overwegend uit Duitsland, Hongarije en Oostenrijk afkomstige musici in horecagelegenheden. Zij zochten vanwege de slechte economische toestand in hun land en de enorme devaluatie van de nationale munten een toevlucht in landen met hardere valuta, zoals Nederland en Frankrijk. Zij boden hun diensten aan voor tarieven die onder de door de NTB met de werkgevers overeengekomen minima lagen, waardoor de Nederlandse musici zich ernstig in hun bestaan bedreigd voelden.

Door NTB-leden werd gedemonstreerd voor horecazaken waar de zogenoemde buitenlandse 'valutakapellen' optraden en er werden strooibiljetten uitgedeeld onder het publiek met de oproep om met name genoemde gelegenheden niet te bezoeken.


Nederlandsche Toonkunstenaarsbond

Afdeeling Den Haag

VIER jaren moesten wij onder de wapens om de

Nederlandsche nationaliteit

te handhaven. — Nu laat men ONS arbeidsterrein

bezetten door vreemdelingen

en maakt Nederlanders broodeloos.

In

Cabaret Palace

Wagenstraat

werkt thans een INTERNATIONAAL(?) Valuta-damesorkest. Geen landgenoten!

Bezoekt Palace niet

HET BESTUUR.

Afb. 4.1 Strooibiljet 1922, 'Bezoekt Palace niet'

Het was voor het eerst dat musici zich zo publiekelijk verweerden tegen buitenlandse vakgenoten, maar het zou niet bij deze ene actie blijven. In de jaren die volgden, werd zowel op straat als in de Tweede Kamer de aanwezigheid van buitenlandse musici op de Nederlandse arbeidsmarkt herhaaldelijk ter discussie gesteld. Hoe de vakorganisaties van musici, de werkgevers en de overheid twintig jaar lang om elkaar heen draaiden in een poging onverenigbare belangen met elkaar te verzoenen wordt in dit hoofdstuk beschreven.

Internationaal beroep

Demonstreren tegen de activiteiten van buitenlandse collega's lijkt sterk in tegenspraak met het internationale karakter van het beroep van musicus. Al sinds eeuwen reizen musici over de aardbol om in de leer te gaan bij de grote kunstenaars en hun vak uit te oefenen op buitenlandse concertpodia.

Sinds het einde van de negentiende eeuw kreeg deze muzikale migratie een massaler karakter door de verbeterde transportmogelijkheden. In het kielzog van

het opkomende massatoerisme ontstond vooral in de zomermaanden een intensief internationaal verkeer van ensembles en musici die, in aanvulling op hun seizoenscontracten in het amusement of bij opera- en symfonieorkesten, aansluiting zochten voor de zomermaanden. In de praktijk kwam het erop neer dat bijvoorbeeld Duitse musici gingen spelen in strandhotels aan de Nederlandse kust, terwijl Nederlandse collega's afreisden naar Duitsland en Zwitserland om daar de toeristen van amusement te voorzien. De muzikantenvakbonden in de verschillende landen verstrekten elkaar informatie over vacatures, salarissen en arbeidsvoorwaarden in de verschillende steden. Deze min of meer evenwichtige situatie duurde voort tot de Eerste Wereldoorlog uitbrak. De internationale tournees kwamen toen nagenoeg tot stilstand en het kunst- en amusementsbedrijf kreeg in alle Europese landen een sterk nationaal karakter.

Expansie van het kunst- en amusementsbedrijf

Een periode van kortstondige economische bloei en vooruitgangsoptimisme tussen 1918 en 1921 leidde in Nederland tot een grote vraag naar strijkjes en huisorkesten voor restaurants, tearooms en cafés. Circa vierhonderd musici vonden daar min of meer vast werk, terwijl zo'n zeshonderd musici daar op freelance basis speelden. Circa 250 musici hadden vaste contracten in de bioscopen om de zwijgende films te begeleiden, terwijl een even grote groep in harmonie- en regimentskorpsen werkzaam was. In de klassieke-muzieksector (symfonieorkesten, opera- en operettegezelschappen) vonden destijds ongeveer vijfhonderd musici emplooi.

Waren omstreeks 1909 in Nederland zo'n 1500 professionele musici actief als uitvoerend musicus, in 1920 was dit aantal nagenoeg verdubbeld. Circa de helft van deze musici verenigde zich in de in 1919 opgerichte vakbond, de Nederlandsche Toonkunstenaars Bond, die in die eerste jaren dankzij de conjuncturele voorspoed een groot aantal leden had. Daarnaast waren er de Koninklijke Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (opgericht in 1875) en de Nederlandsche Organisatie van Toonkunstenaars (1923), die de belangen van circa duizend muziekdocenten en musici in de klassieke muzieksector behartigden.

De werkgevers hadden zich gegroepeerd in diverse werkgeversorganisaties van horecaondernemers, zoals de Horecaf, de Nederlandsche Bioscoopbond en de Vereeniging van Directeuren van inrichtingen van openbare vermakelijkheden (VEDION). Bovendien leidde de groei van het kunst- en amusementsbedrijf tot een toename van het aantal agenten en impresario's die musici en werkgevers tegen betaling van een provisie met elkaar in contact brachten. Zij vormden in 1926 een Bond


Eine Million Belohnung!

und mehr setzt ein erstklassiges Duo (Flügel u. Geige), Solisten ersten Ranges, für ein gutes Engagem. in Holland, Schweiz od. Amerika aus. Selbiges akzeptiert jed. Besetzung und besitzt französische u. englische Sprachkenntnisse.

Referenzen: Berlin: . . . trotz ihrer Jugend war ich überaus zufrieden. Hamburg: . . . in Anbetracht ihrer Kunst überreichten wir ihnen das musikal. Werk „Mignon". Leipzig . . . . solche Genies sollten jedem Lokal angegliedert werden, und beglückwünschen wir jede Direktion zu dieser Gabe. 8116

Weitere Zeugnisse ähnl. Inhalts, sowie Zeitungsausschnitte u. Bilder stehen zur Verfügung. Alter 21 u. 20 Jahre.

Ia. Leistung! Ia. Frackgarderobe! Ia. Auftreten! Ia. internationales Repertoire!

Zuschriften unter **Kapellmeister N.** bei Matthäus Müller, Restaurant, **Trier**, Fahrstr. 8

Afb. 4.2 Advertentie uit Der Artist

van Bemiddelaars waarvan de bekende impresario Max van Gelder de belangrijkste woordvoerder werd (Lelieveldt 1998a, 62).

De oprichting van landelijke werkgevers- en werknemersorganisaties en het formaliseren van de arbeidsverhoudingen in de eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog was het logische antwoord op de snelle ontwikkelingen in het kunst- en amusementsbedrijf. Ook de rijksoverheid ging zich in die jaren actiever met deze bedrijfstak bemoeien omdat het een conjunctuur- en immigratiegevoelige sector was.

Valutamigratie

De eerste immigratiegolf van de zogenaamde valutamusici, in de periode 1921 tot 1923, was vooral bedreigend voor Nederlandse musici die in het horecabedrijf werkten. Vanwege de duur van de arbeidscontracten - variërend van een week tot enkele maanden - was deze sector makkelijk toegankelijk voor nieuwkomers.

Agenten en bemiddelaars speelden een belangrijke rol bij het plaatsen van musici in cafés en restaurants. Zij richtten zich - tot grote woede van de NTB - in die jaren rechtstreeks tot buitenlandse - vooral Duitse - musici door te adverteren in het Duitse vakblad voor musici en artiesten *Der Artist*. De eigenaar van Hotel de Oldehoue in Leeuwarden plaatste op 8 juli 1923 in hetzelfde blad een advertentie onder de kop ‘Nach Holland! Gesucht zum 1. September gute 1. Geigerin und Cellistin.’ Ook plaatsten Duitse musici in ditzelfde blad annonces waarin zij hun ensemble aanboden - dikwijls tegen ‘hoge beloningen’ - voor engagementen in het buitenland (zie afb. 4.2).

Hoewel een studie over de amusementsmuziek in Duitsland het vertrek van Duitse musici naar het buitenland bevestigt (Schröder 1990), is het moeilijk een objectief beeld te krijgen van de omvang en aard van de migratie. De enige cijfers zijn afkomstig van de NTB die in 1922 had laten becijferen dat het aantal buitenlandse musici sinds 1920 met tweehonderd was toegenomen tot circa 300 à 350, oftewel twaalf tot vijftien procent van het totaal aantal musici.

Deze cijfers werden gepubliceerd in het *Tijdschrift van de Nederlandsche Werkloosheidsraad*. De auteur van het artikel vond de getallen op zichzelf niet onrustbarend maar wel in het licht van de tijdsomstandigheden. Hij signaleerde dat enkele theaters en horecagelegenheden de deuren hadden moeten sluiten, terwijl de mogelijkheden voor Nederlandse musici om in het buitenland emplooi te vinden beperkt waren, doordat verschillende landen om economische redenen hun grenzen voor buitenlandse arbeiders hadden gesloten. Hij verwees naar Groot-Brittannië, waar met ingang van 1 januari 1920 de *Aliens Order* van kracht was die het werken in dat land verbond aan het bezit van een zogenaamde *permit*, en naar Duitsland, waar in januari 1923 een vergunningensysteem voor buitenlandse arbeiders zou worden ingevoerd. Als de Nederlandse overheid vergelijkbare maatregelen zou treffen dan

zouden wellicht driehonderd plaatsen door Nederlandse musici kunnen worden bezet.

> De hier aanwezige vreemde toonkunstenaars uit ons land te verwijderen is naar onze zeden en gewoonten wel een te krasse maatregel. Maar wij kunnen toch de toelating van nieuwe veel meer bemoeilijken, zoo wij de grenzen al niet voorloopig willen sluiten. In deze richting zal zeker iets moeten gebeuren. (Gerritz 1922, 553-4)

Op basis van dit onderzoek zocht de NTB steun voor een strenger immigratiebeleid bij minister Aalberse van Arbeid, die op dat moment ook het 'valutavraagstuk' voor grote groepen landarbeiders en mijnwerkers aan het bestuderen was. De werkgeversorganisaties verzochten op hun beurt de minister niet in te grijpen. Minister Aalberse vatte de standpunten van musici en werkgevers in een brief aan zijn collega Heemskerk van Justitie als volgt samen:

> De werkgevers beweren, dat goede Nederlandsche musici steeds emplooi kunnen vinden, en dat de musici, die in den laatsten tijd geen werk hadden, niet de beste krachten waren, terwijl zij t.a.v. het loon en de overige arbeidsvoorwaarden overdreven eischen stelden. Daarentegen voeren de werknemers aan, dat de ondernemingen die laten musiceeren, in overleg met de theater- en concertbureaux trachten, door het in dienst nemen van musici uit valuta-zwakke landen de arbeidsvoorwaarden voor de inheemsche musici te drukken.
> De werkgevers verklaren dat dit motief niet aanwezig is, doch dat zij rekening moeten houden met den smaak van het publiek, dat gewoon is aan afwisseling van het program, waarvoor tegenwoordig evenmin als vroeger buitenlandsche musici kunnen worden ontbeerd. (Lelieveldt 1998a, 180)

De beide ministers waren van mening dat de werkgevers en werknemers in onderling overleg tot een oplossing van het vraagstuk moesten zien te komen. In het voorjaar van 1923 vond op het departement van Arbeid, Handel en Nijverheid (AHN) enkele keren overleg plaats tussen de werkgevers en de vakbonden van musici en artiesten. Zij volhardden in de hierboven door Aalberse aangehaalde standpunten en werden het na lang soebatten uiteindelijk eens over het feit dat 'indien een beduidend aantal Nederlandse musici beschikbaar was om te werken, in principe de toevoer van buitenlandse musici moest worden stopgezet, tenzij bleek dat er voor bepaalde instrumenten (zoals de cimbaal bij zigeunermuziek) geen of geen geschikte krachten aanwezig waren' (Lelieveldt 1998a, 182).

Intussen werkte het departement van AHN verder aan de oplossing van het vraagstuk van de valuta-immigratie. Dit leidde tot de maatregel van 1 januari 1924 die bepaalde dat vreemdelingen die naar Nederland kwamen om te werken, bij de visumaanvraag een werkgeversverklaring moesten overhandigen waaruit bleek dat de werkgever de musicus daadwerkelijk in dienst zou nemen. Ook moesten zij een

verklaring overleggen van de directeur van een districtsarbeidsbeurs dat in Nederland geen geschikte arbeidskrachten aanwezig waren om het betreffende werk te verrichten, de zogenaamde arbeidsverklaring. Over de visumaanvragen voor musici en artiesten overlegde het Rijkspaspoortenkantoor, dat tot 1926 verantwoordelijk was voor de visumverlening, afzonderlijk met de NTB en de organisaties van werkgevers, die toetsten in hoeverre er sprake was van een toegevoegde waarde van deze muzikale acts. De zogenaamde 1924-maatregel betekende formeel gezien weliswaar een beperking van de toegang tot de Nederlandse arbeidsmarkt, maar het praktische effect bleef beperkt omdat het aantal visumplichtige landen snel afnam. Bovendien trok in de loop van 1925 de economie in Duitsland weer aan, waarna grote groepen musici eigener beweging huiswaarts keerden.

Dansrage en de opkomst van jazzmuziek

Inmiddels waren weer goede tijden aangebroken voor de Nederlandse musici en artiesten in het amusementsbedrijf. Het uitgaansleven kreeg door de opkomst van de jazzmuziek een nieuwe impuls die tot een belangrijke verandering in het werk van de cafémusicus leidde. Het waren de theaterondernemers Max van Gelder en Louis Pisuisse die in de zomer van 1919 een nieuwe dans introduceerden, de *Jasz* geheten. Het eerste optreden van een jazzband in Amsterdam vond plaats op 2 december 1919 in hun Centraal Theater in Amsterdam, door de uit Engeland afkomstige *Original Banjo-Jasz-Band* onder leiding van Tommy Bennet. Dit orkestje begeleidde het bekende Nederlandse danspaar Maud en Willy Yardaz bij de uitvoering van de *Jasz* en andere moderne dansen (Lelieveldt 1998b).

In de loop van 1920 verspreidde de jazz zich door Nederland. In eerste instantie door optredens van Engelse orkesten, zoals de Engelse Mayfair Jazzband, die in maart 1920 in Den Haag optrad en de Origineele Engelsche Jazzband die in juni optrad in het Amsterdamse feestgebouw Bellevue. In tweede instantie ook door Nederlandse musici. Deze orkesten begeleidden aanvankelijk de optredens van professionele dansparen in theaters en op de danscursussen, maar vanaf 1924 ook het dansen in het openbaar, in de hotels, café-restaurants en tearooms (Groeneboer 2001).

De dansrage van de jaren twintig betekende voor de cafémusicus een belangrijke verandering in zijn vak. Hij kon niet meer volstaan met het routineus spelen van licht klassieke achtergrondmuziek, maar moest nu ook dansmuziek verzorgen tijdens de dansmiddagen en avonden. Een groot aantal strijkjes transformeerde in dansorkestjes, om aan de vraag naar dansmuziek tegemoet te komen. De vraag was zo groot dat zelfs de ‘Engelsche jazzbands uit Duitschland’ en de orkestjes van amateurs makkelijk emplooi konden vinden. Zij tooiden zich dikwijls met Engelse namen, die op de grote trom werden geschilderd, om zich te onderscheiden van de aloude strijkjes.

Jazzmuziek zong zich in een tijdspanne van circa tien jaar grotendeels los van de dans (Mutsaers 1998, 85) en ontwikkelde zich geleidelijk van een ongeordende ‘lawaaimuziekstroming’ naar een meer volgens esthetische wetten gedefinieerd genre. De radio-uitzendingen van de VARA en de AVRO en van de buitenlandse omroepen die in Nederland te ontvangen waren, en de verkoop van grammofoonplaten en live optredens droeg aan die ontwikkeling in belangrijke mate bij.

In 1930 werd het tijdschrift *De Jazzwereld* opgericht, dat als forum voor jazzliefhebbers en jazzmuzikanten diende. Internationale ontwikkelingen, maar ook live optredens van buitenlandse orkestjes en Nederlandse groepen, zoals de Ramblers, werden aan uitvoerige beschouwingen onderworpen en prikkelden musici tot reflectie op hun eigen musiceren. Hoewel de jazz een belangrijke muzikale impuls betekende voor de amusementsmuziek, leverde het de Nederlandse orkesten financieel gezien weinig op. Orkesten konden alleen overleven als ze behalve jazz ook de zeer gewilde Duitse schlagers en stemmingsmuziek speelden.

Nederland luilekkerland

Bij het grote publiek was in de jaren dertig niet zozeer de Amerikaanse jazzmuziek maar vooral het Duitstalige repertoire populair. Dit had te maken met de grote populariteit van enkele Duitse radiozenders die in Nederland te ontvangen waren en de Duitse muziekfilms die vanaf 1930 te zien waren in de UFA bioscopen. De Fritz Hirschoperette was sinds 1928 in Nederland gevestigd en zanger Richard Tauber trok volle zalen. Op die manier was een goede voedingsbodem ontstaan voor de levende ‘Duitse’ muziek en cultuur, wat ook zichtbaar werd in de reeks ‘Beierse’ muziekkapellen die optraden in horecabedrijven die door Duitse ondernemers geleid werden, zoals het Klausnerconcern van Dehnert en Bellevue in Amsterdam, dat vanaf 1930 in de zomermaanden als Beiers biercafé werd ingericht.

De Nederlandse horecasector gold in 1930 nog als een waar luilekkerland voor Duitse musici en artiesten, waar diezelfde bedrijfstak al vlak na de beurskrach van 1929 grote inkrimpingen had doorgemaakt. Er was in Nederland een goed salaris te verdienen binnen redelijke arbeidstijden, zo rapporteerde het Duitse muzikantenvakblad *Der Artist* om daaraan toe te voegen dat het Nederlandse publiek de Duitse musici met veel dankbaarheid onthaalde, ‘dankbarer wie mancher Deutsche seine Landsleute aufnimmt’.[2] Ieder jaar besprak dit vakblad de situatie op de Nederlandse arbeidsmarkt voor musici. Deze besprekingen illustreren hoe het positieve klimaat jegens Duitse musici geleidelijk kenterde, enerzijds als gevolg van de economische malaise, die in Nederland - iets later dan in Duitsland - een weerslag had op de horecasector, anderzijds door de machtswisseling in Duitsland begin 1933.

Economische malaise

> Man muss trotz vieler Sympathien, die dem einzelnen Deutschen begegnen, nicht denken, dass Holland durchweg deutsch-freundlich ist. [...] Denn auch Holland wird allmählich von der Weltkrise ergriffen - die hunderte stillgelegter Schiffe in den Häfen von Amsterdam und Rotterdam beweisen, dass auch hier längst nicht mehr alle Räder emsig laufen - und zumal der holländische Musiker sieht mit Bangen auf die deutsche Konkurrenz, da Arbeitslosigkeit auch schon in seinen Reihen sich breit macht.[3]

Tussen 1930 en 1932 zagen de Nederlandse horecabedrijven hun omzet met 25 tot 44 procent afnemen. Het aantal faillissementen verdubbelde van honderd in 1931 tot tweehonderd in 1935. Als reactie op de benarde tijden verkleinden vele bedrijven de orkesten, schaften ze af of gingen over op mechanische muziek door elektrische grammofoons. Andere probeerden de loop erin te houden door het organiseren van themafeesten en het engageren van buitenlandse publiekstrekkers en damesorkesten.

Omdat het voor Nederlandse orkesten steeds moeilijker werd in Nederland regelmatige aansluiting en een behoorlijk salaris te krijgen, trokken begin jaren dertig vele Nederlandse orkesten voor tournees naar de weinige landen die de grenzen voor buitenlandse musici nog niet helemaal hadden dichtgegooid, zoals Duitsland, Zwitserland en Italië.

In de bioscopen voltrok zich tussen 1929 en 1934 een nog ingrijpender proces. De invoering van de geluidsfilm in 1929 leidde ertoe dat nagenoeg alle circa negenhonderd bioscoopmusici hun werk kwijtraakten, op enkele musici na die in grotere bioscopen in de pauzes en bij enkele entre-acts optraden (Dibbets 2001, 628). Sommige topmusici vonden emplooi in de radio-orkesten, maar het merendeel probeerde in het restaurant- en cafécircuit aan schnabbels te komen, of werd werkloos. Ook de symfonieorkesten ondervonden de gevolgen van de crisis door verminderde recettes en de bezuinigingen op de rijkssubsidies.

De economische crisis trof in de jaren dertig dus alle onderdelen van het kunsten amusementsbedrijf, en leidde tot een snel oplopende werkloosheid. In juni 1930 was van de vijftienhonderd NTB leden in de grote steden, zestien procent werkloos. In april 1933 was er van de 1200 NTB leden 24 procent geheel en zeven procent gedeeltelijk werkloos. De werkloosheid hield lang aan. In 1938 was nog ruim een kwart van de leden werkloos.

Wordt geen musicus!

De vakbond investeerde veel tijd en energie in pogingen de arbeidsmarkt van professionele musici te beschermen. In de eerste plaats probeerde de bond de in-
en

uitstroom van jonge musici bij de muziekvakopleidingen in te dammen. Men voerde campagnes om jongeren ervan te overtuigen dat het beroep geen perspectieven bood. ‘Wordt geen musicus, het voor Nederlanders stervende beroep’, zo luidde de titel van een tendetieuze poster gemaakt door de bekende graficus Meyer Bleekrode, die in het najaar van 1930 werd verspreid (zie kleurenkatern).

Ook trok de bond fel van leer tegen concurrentie door amateurjazzbands en harmonieorkesten van de PTT, de tram en dergelijke, die hun via de arbeidswet toegekende vrije uren gebruikten om een zakcentje bij te verdienen.

De complexiteit van de problematiek werd goed zichtbaar op 6 mei 1930, tijdens een landelijke demonstratie van musici in Den Haag. In het vakbondsorgaan het *Nederlandsch Toonkunstenaarsblad* van mei 1930 lezen we:

> Het weer was slecht, maar de opkomst groot. Er waren 27 autobussen waarop spandoeken waren aangebracht en een groot aantal van de zevenhonderd deelnemers liep rond met borden met daarop leuzen als ‘Nederlandsche musici voorrang in eigen land’, ‘Wordt geen musicus... de machine ontneemt brood’, ‘Voorkeur aan levende- boven conservenmuziek’, ‘De arbeidswet geeft vrijen tijd; toch niet om te misbruiken op anderer arbeidsveld’, ‘het buitenland is voor ons gesloten; hier werken vreemdelingen’ en ‘bezoekt slechts zaken waar inheemsche musici werk vinden’.

Een derde strategie om de positie van de musici te verbeteren was door de NTB al eerder beproefd. De vakbond begon een nieuw offensief voor de invoering van een vergunningenstelsel voor buitenlandse musici. Minister Verschuur van Arbeid, Handel en Nijverheid was weinig toeschietelijk omdat zo'n maatregel nog geen precedent kende en hij bang was dat het de Nederlandse arbeiders in het buitenland zou kunnen schaden. Als het buitenland de arbeidsmarkt voor Nederlandse musici zou sluiten moest de ‘gewone weg van de diplomatie’ bewandeld worden om daar een eind aan te maken. De houding van Verschuur paste in het beleid van de Nederlandse regering, die zich in die jaren tegenover het vraagstuk van de buitenlandse arbeiders in Nederland zeer passief opstelde. ‘Het geheele vraagstuk is een vraagstuk van internationalen aard en ik vraag mij af of voor een land, zoo klein als het onze en het expansievermogen als het onze, het niet zaak is om op buitengewoon voorzichtige wijze dit teere vraagstuk aan te snijden’, zo verklaarde premier en minister van Binnenlandse Zaken Ruys de Beerenbrouck in maart 1930 op kritische vragen van het sociaal-democratische Kamerlid Schaper, die de wensen van de NTB meerdere keren in de Tweede Kamer ter sprake bracht.

Vlak na de opening van het nieuwe parlementaire jaar in 1930 presenteerde de NTB nieuwe cijfers aan de Tweede Kamer waaruit bleek dat van de ruim vijfhonderd musici in het amusementsbedrijf in de grote steden ruim driehonderd ‘vreemdeling’ was. Dit maakte grote indruk. Minister Verschuur beloofde nader onderzoek te laten verrichten naar het aantal niet-Nederlandse musici dat in Nederland werkte

en kondigde de instelling van een commissie aan, waarin ambtenaren van verschillende departementen zitting zouden hebben. Deze zou niet alleen nagaan ‘in hoeverre er in de tegenwoordige omstandigheden aanleiding is, op het in Nederland komen werken van buitenlanders in sterker mate invloed te oefenen dan thans geschiedt’, maar ook zou ‘het probleem van de musici’ nader bestuderen (Lelieveldt 1998a, 204-7).

‘De kunst heeft internationale uitwisseling van krachten noodig’

Deze commissie die naar haar voorzitter, de directeur van de Rijksdienst Werkloosheidsverzekering en Arbeidsbemiddeling, de Commissie-Folmer genoemd werd adviseerde in haar rapport van 25 november 1931 dat een wet ingevoerd moest worden die het in dienst nemen van buitenlandse arbeiders koppelde aan vergunningen van de overheid. Daarbij maakte de commissie het voorbehoud dat de maatregel zodanig moest worden uitgewerkt dat het bedrijfsleven, en dan met name het horecabedrijf, niet belemmerd werd.

De commissie is overtuigd, dat in het algemeen de kunst niet bij bescherming tegen het buitenland gebaat zal worden en dat integendeel hierin voor haar een gevaar schuilt. Het Nederlandsch muziekleven b.v., dat op een hoog peil is komen te staan, heeft behoefte aan het openhouden van de grenzen; wil het zijn hoog standpunt blijven innemen, dan moet het geregeld contact kunnen blijven houden met het buitenland en moeten kunstenaars van beteekenis van elders vrijelijk de gelegenheid behouden zich hier te lande te laten hooren. Mutatis mutandis geldt dit voor andere kunsttakken evenzeer; de kunst heeft internationale uitwisseling van krachten noodig en haar serieuze beoefenaars zullen ook in het algemeen op steun in den vorm van uitsluiting van buitenlandsche collega's weinig prijs stellen.

Met de amusementskunst staat het echter anders; het laat zich zeer wel denken, dat degenen, die bij haar een bestaan trachten te vinden en die door allerlei oorzaken langzamerhand in aanmerkelijk ongunstiger omstandigheden zijn komen te verkeeren, geholpen kunnen worden door wering van buitenlandsche krachten, zonder dat daarbij cultureele belangen gevaar loopen. Omdat intusschen ‘kunst’ en ‘kunstenaar’ geen vast omlijnbare begrippen zijn, is omzichtigheid bij de uitvoering hier bij voortduring geboden en adviseert de commissie daarom, op dit gebied desnoods geval voor geval overleg te plegen met den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, opdat deze tegen de benadeeling van cultureele belangen kan waken.

Hoewel de orkesten en conservatoria het uitgangspunt van de internationale uitwisseling van krachten van harte onderschreven, was er onder de klassieke-muziekbeoefenaars wel degelijk een - aanvankelijk nog weinig openlijk - verzet tegen benoemingen van buitenlandse musici op belangrijke muzikale posities. De vakorganisaties van onderwijzend personeel aan de conservatoria en de Federatie van

Nederlandsche Toonkunstenaars Vereenigingen, een met de NTB concurrerend samenwerkingsverband van vakorganisaties van klassieke musici, hielden een vinger aan de pols bij nieuwe benoemingen en protesteerden per brief bij het departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen als buitenlanders werden benoemd terwijl geschikte Nederlandse musici beschikbaar waren.

Voor de amusementssector vond de commissie ingrijpen wel gerechtvaardigd, gezien de grote toename van buitenlanders musici in de grote steden tussen in 1930 en 1931, ware het niet dat de commissie van mening was dat alleen intensief overleg tussen werkgevers, concertbemiddelaars en vakorganisaties van musici een uitweg kon bieden uit de impasse. Net als in de jaren twintig moesten de partijen met elkaar om de tafel, dit keer geformaliseerd binnen de Staatscommissie inzake het werken van buitenlandsche musici en artisten in Nederland en de arbeidsbemiddeling met winstoogmerk, die uiteindelijk pas in 1933 zou worden ingesteld.

Een van de taken was te adviseren over de visumaanvragen van buitenlandse musici. Uit de notulen van deze commissie blijkt dat deze werden getoetst aan de bepaling of er in Nederland voldoende geschikte musici beschikbaar waren om het werk te doen. Daarnaast werd bij de beoordeling over de visumaanvragen het ‘karakter’, c.q. de klasse van het hotel, restaurant of café waar het betreffende ensemble zou gaan werken, meegewogen. Zowel de ‘geschiktheid’ van muzikanten als het ‘karakter’ van een zaak bleken echter rekbare begrippen, die tot ingewikkelde discussies aanleiding gaven en tot besluiten leidden die achteraf een enigszins willekeurige indruk maakten.

De grote restaurants en hotels met internationaal prestige kregen veel vaker toestemming buitenlandse groepen te laten optreden dan de wat kleinere gelegenheden in provinciesteden. Dit had te maken met het feit dat de grote zaken over grotere budgetten beschikten en unieke buitenlandse attracties konden contracteren, zoals Jack Hylton en Dajos Bela, die in Nederland geen equivalent kenden. Bovendien waren zij in staat de waarborgsom te storten, die moest garanderen dat de musici na afloop van het contract weer naar huis terugkeerden. In enkele gevallen werd alleen toestemming verleend een buitenlands orkest te engageren, als de werkgever beloofde na het betreffende buitenlandse orkest een Nederlands ensemble te contracteren (Lelieveldt 1998a, 209).

In de adviespraktijk bleek de commissie dus in het amusement een onderscheid te maken naar uitwisselingen en optredens die een topattractie waren, en optredens die minder onderscheidend waren en derhalve makkelijker inwisselbaar waren met vergelijkbare Nederlandse ensembles. Maar het effect van haar adviezen was beperkt omdat haar adviezen alleen betrekking hadden op niet-Nederlandse musici die voor toelating in Nederland een visum op het paspoort nodig hadden, zoals de statenloze musici en de musici uit het handjevol visumplichtige landen als Hongarije en Rusland. Alle overige internationale orkesten - de meeste waren afkomstig uit Amerika, Engeland, Duitsland en Oostenrijk - vielen dus buiten haar werkterrein.

Schermutselingen op de werkvloer

Ondertussen gingen leden van de NTB door met de organisatie van incidentele acties tegen zaken waar te vaak buitenlandse orkesten werden geëngageerd. Voor verschillende etablissementen werd door Nederlandse musici gepost met folders om het publiek te verleiden zaken te bezoeken waar Nederlandse musici speelden. In november 1932 verstoorden Nederlandse musici een concert in Heck's Lunchroom in Amsterdam. Dit leidde tot een publiek discours in de dagbladen tussen sympathisanten van de werkgevers en de werknemers over de wat schimmige rol van de agenten en impresario's, die een hogere provisie konden krijgen voor buitenlandse orkesten dan voor Nederlandse orkesten en om die reden de voorkeur zouden geven aan het importeren van musici uit het buitenland.

Vanaf 1933 verminderde vanwege de machtswisseling in Duitsland bij het Nederlandse publiek het draagvlak voor Duitse kapellen. Niet alleen klonk in ingezonden brieven in de kranten een oproep tot het boycotten van Duitse waren ook Duitse muziekgroepen moesten het ontgelden. Zo vond begin mei in Amsterdam een actie plaats door een groep Joodse burgers die het optreden van de kapel van Konrad Lotter in De Nieuwe Karseboom onmogelijk maakte vanwege vermeende nationaal-socialistische sympathieën van enkele leden van zijn kapel. Het Duitse vakbondsblad *Der Artist*, dat inmiddels een nationaal-socialistische signatuur had, deed verslag van het veranderde klimaat in Nederland en adviseerde Duitse musici geen politiek engagement te tonen.

> Wenn ich vor genau zwei Jahren noch schreiben konnte, dass deutsche Kapellen sehr gefragt und beliebt sind, muss heute festgestellt werden, dass verursacht durch die anti-deutsche Propaganda, rein deutsche Kapellen zurzeit überhaupt nicht in Holland gastieren können. Vor allen Dingen sind für die Trachtenkapellen, Bayern, usw., die Engagementsmöglichkeiten geschrumpft, wenn nicht unmöglich geworden. [...]Wenn heute deutsche Kapellmeister in Holland arbeiten wollen (zum grössten Teil sinds es freiwillig Evakuierte) sind sie gehalten, ihr Orchester mit zahlreichen holländischen Musikern zu durchsetzen, da ihnen sonst diesseits für die deutschstämmigen Orchestermitglieder Schwierigkeiten bereitet werden, im Grunde genommen eine durchaus verständliche und zu billigende Maßnahme holländischer Musikerkreise. Jedenfalls haben wir hier an Terrain verloren, was in etwa durch intensive Qualitätsarbeit des Einzelmusikers ausgeglichen werden kann. Sonst ist man nach wie vor in Holland gastfreundlich aufgenommen, wenn man sich nur politisch nicht missliebig macht.[4]

De politieke omwentelingen in Duitsland leidden dus tot een voor de Duitse musici merkbare verandering in de relatie met het Nederlandse publiek. Een belangrijke consequentie van de politieke situatie in het buurland was de toetreding op de arbeidsmarkt van gevluchte joodse musici, die door *Der Artist* als ‘freiwillig Evaku-

ierte' bestempeld werden. Zowel klassieke (Flothuis 1982) als amusementsmusici vluchtten naar Nederland, van wie enkelen een belangrijke impuls gaven aan de amusementsmuziek, zoals de pianist/arrangeur Benedict Silbermann, de violist/orkestleider Paul Godwin, trompettist Rolf Goldstein en pianist/trombonist Heinz Lachman (Wouters 1999, 89). Zij werkten in Nederlandse orkesten of namen in hun orkesten Nederlandse musici op, wat - zoals hierboven bleek - niet louter een vrije artistieke keuze was.

Wet van 16 mei 1934 tot regeling van het verrichten van arbeid 'in loondienst' door vreemdelingen

Drie jaar na het advies van de commissie-Folmer, werd dan eindelijk het al zo lang door de NTB bepleite vergunningenstelsel voor buitenlandse musici ingevoerd. Vanaf 1 januari 1935 moest iedere buitenlandse musicus - dus ook de musicus die niet verplicht was een visum op het paspoort te tonen - een werkvergunning hebben om in Nederland te mogen werken.

De wet was niet alleen van invloed op het amusementsbedrijf maar ook op de klassieke muzieksector. Het draagvlak voor een liberaal toelatingsbeleid was inmiddels ook onder de klassieke musici sterk ingekrompen. De Federatie van Nederlandsche Toonkunstenaars Vereenigingen verhardde in 1934 haar standpunt vanwege de voorgenomen tournee van de Frankfurter Opera. Voor het meenemen van een eigen orkest was volgens de beroepsvereniging geen enkele aanleiding, gezien de uitstekende staat van dienst van de Nederlandse symfonieorkesten bij uitvoeringen van operavoorstellingen. Omdat de Nederlandse orkesten door teruglopende publieksinkomsten en rijkssubsidies in grote financiële nood verkeerden, vond de Federatie deze tournee overbodig (Micheels 1993, 19). Ook oefende de Federatie op het ministerie van OKenW, als subsidiënt van de symfonieorkesten, druk uit om de orkesten te dwingen meer rekening te houden met de belangen van Nederlandse solisten. 'Het is niet zozeer onwil of willekeur van de concertbesturen, maar het blijkt herhaaldelijk dat het merendeel van het publiek een voorkeur heeft voor alles wat uit den vreemde komt', zo betoogde zij. Haar beklag leidde tot een brief van de minister aan de orkesten met daarin het verzoek oog te houden voor het 'musicale en nationale belang, dat gelegen is in het doen optreden van Nederlandsche solisten. Ik vertrouw, dat ook uw bestuur [...] het Nederlandsche concertpubliek langzamerhand wil helpen opvoeden tot een billijker waardeering van eigen nationale krachten' (Lelieveldt 1998a, 210).

Voor de orkestbesturen betekende de invoering van de wet een bij tijd en wijle hinderlijke inperking van de artistieke vrijheid. Zo ondervond het Concertgebouworkest problemen een Duitse solofluitist te benoemen en vergunningen te krijgen voor zangers Hermann Schey en Adolf Fischer, terwijl het Arnhems orkest geen toestemming kreeg een Duitse concertmeester aan te stellen. Ook Duitse en Oosten-

rijkse vluchtelingen die naar Nederland kwamen, werd het niet gemakkelijk gemaakt een werkvergunning te krijgen (Micheels 1993, 20, 78).

Voor de amusementssector lijkt er na de invoering van de wet niet zoveel veranderd te zijn. De toelating van buitenlandse orkesten werd zoveel mogelijk beperkt, behalve voor de grote hotels en restaurants die in vrij ruime mate buitenlandse topformaties konden blijven engageren. Wel werd vaker afgedwongen dat deze optredens moesten worden afgewisseld met engagementen voor Nederlandse groepen, en ging men voort met pogingen om 'strijkjes te doen mengen met Nederlanders', zo is te lezen in het enige bewaarde exemplaar van de notulen van de rijkscommissie. Men was daarmee begonnen na een overleg tussen werkgevers, musici en de impresario's in een Haags hotel, op 5 januari 1933, dat bedoeld was om een eind te maken aan boycotacties van musici. Hier werd uiteindelijk met elkaar overeengekomen dat men in het vervolg door het opnemen van Nederlandse musici in orkesten zou proberen om de belangen van de musici met die van publiek en horeca-ondernemers te verzoenen.[5]

Dat dit tot minder geslaagde artistieke resultaten kon leiden, blijkt uit een recensie van het optreden van de Amerikaanse jazzpianist en orkestleider Freddy Johnson, die in februari 1934 met zijn orkest de Harlemites en zijn gezin naar Nederland kwam nadat in Frankrijk de grenzen voor buitenlandse musici op slot waren gegaan. Na enkele succesvolle optredens met zijn eigen orkest in verschillende Nederlandse steden in het voorjaar van 1934, had hij in juli een engagement bij Tuschinski in Amsterdam. Dit optreden bleek een grote tegenvaller. 'Bij het eerste nummer twijfelden wij reeds niet meer, dat we met een geheel ander ensemble te doen hadden. [...] Freddy zelf speelde eenige mooie chorussen, [...] doch de overige solistische prestaties waren beneden peil. [...]' Zo schreef Bob Schrijver in *De Jazzwereld* van augustus 1934. Johnson mocht vanwege de strengere vergunningenpolitiek niet langer met zijn eigen orkest optreden en moest zijn orkest 'mengen' met Nederlandse musici, die nog niet vertrouwd waren met zijn idioom (Dubiez 1995, 7).

Het spreekt voor zich dat niemand gelukkig was met deze aanpak van het vreemdelingenvraagstuk. Ook de adviescommissie uitte in de notulen twijfel over de aanpak.

> Er komen echter kreten uit de bedrijven, dat zij ten gronde gaan. De bedrijven beroepen zich op de eischen van het publiek, dat blijkbaar om buitenlandsche orkesten vraagt. Beide groepen, werknemers en werkgevers, hebben groote belangen. De commissie staat dus tusschen twee vuren.

Er werd een nieuwe strategie beproefd, die het welslagen van de wet volledig in handen van de Nederlandse musici legde. Voorzitter Tellegen van de staatscommissie stuurde in het najaar van 1934 aan de NTB een brief, die onder het kopje 'een gewaardeerde raad' werd afgedrukt in het vakbondsorgaan. Daarin riep hij de musici

op om meer rekening te houden met de eisen die de arbeidsmarkt hen stelde. Als er ondanks de wet naar hun mening toch te veel buitenlandse orkesten bleven optreden, moesten de musici de verantwoordelijkheid daarvoor in eerste instantie bij zichzelf zoeken.

> Klagen en roepen om werk kunnen alleen niet baten; daden en hard werken zijn de noodzakelijke vereischten voor het slagen. Met klemmenden aandrang zou ik de Nederlandsche musici willen toeroepen en inprenten; vormt toch onmiddellijk door gestadige oefening en noesten ijver goede ensembles en bands, desnoods onder leiding van buitenlanders, die de eischen van het publiek beter schijnen te kennen en te begrijpen; tracht U aan te passen aan die eischen en verlangens; het komt helaas dikwijls minder aan op de kunstwaarde van de muziek, dan op hetgeen ten gehoore wordt gebracht en vooral op de wijze waarop dit geschiedt. Men verlangt over het algemeen geen concerten met een juist aangegeven aantal nummers, doch amusementsmuziek, welke vroolijkheid brengt en contact heeft met de bezoekers en waarbij niet gevreesd mag worden voor een nummertje meer en niet gelet op een tevoren precies afgemeten aantal minuten pauze.[6]

‘Kijk daar komen de Hollandsche jongens!’

Deze uitdaging aan de Nederlandse musici kon de NTB niet onbeantwoord laten. De bond zou laten zien dat er onder Nederlandse musici wel degelijk kwaliteit school en organiseerde in het voorjaar van 1935 zogenaamde proefspeeldagen voor zijn leden. Deze vonden plaats in Amsterdam op 13 februari 1935 en precies een maand later in Rotterdam. In verschillende dagbladen werd verslag gedaan van beide evenementen. *De Telegraaf* van 13 februari kopte: ‘Amusementsmuziek in Nood, Nederlandsche ensembles in actie, groote demonstratie bij “Kras” om kunnen en talenten te toonen aan de ondernemers van bedrijven.’ Het artikel vervolgt:

> Daar stroomden de leden van tallooze ensembles, met hun instrumenten, voor zoover zij deze zelf dragen konden, omstreeks tien uur in den morgen naar binnen en die stroom hield aan tot in het late morgenuur. Het orkestpodium was getooid met de vaderlandsche kleuren, in de zaal bewogen zich, behalve de vele ‘demonstreerenden’ in hun correcte smokings, verscheidene Nederlandsche exploitanten van zaken met muziek, mitsgaders impresario's of leiders van plaatsingsbureaux, onder wie ook de heer Max van Gelder zich bevond. Er waren onder het auditorium leiders van zeer bekende inrichtingen te Amsterdam, Den Haag, Rotterdam en elders.
> Met een kort woord leidde de heer J. Olman, de voorzitter van den Ned. Toonkunstenaarsbond, de demonstratie in. Muziekensembles uit verschillende steden zullen U toonen, zeide hij, wat zij kunnen en hoe goed zij over het algemeen ‘ingespeeld’ zijn, om ook een schitterend figuur te maken in diverse inrichtingen van gezellig verkeer...

> Weldra ving de auditie aan. De café-directeuren en impresario's schaarden zich te zamen, als de gecommitteerden bij een examen. Het eerste orkestje dat optrad zette een pittigen marsch in, zoo iets als ‘Kijk daar komen de Hollandsche jongens!’ Dan volgde veel jazz- en dansmuziek, afgewisseld door zang van Hollanders, die een Richard Crooks nabij trachtten te komen. Aria's, ouvertures van bekende en geliefde opera's en operette's bleven klinken en daveren, onderbroken telkens door applaus en het gemurmel van goed- en afkeuringen.[...]
> De demonstratie van heden was niet zoo zeer bedoeld als een actie tegen de buitenlanders, maar als een poging om te kunnen aantoonen, dat toch ook tallooze Nederlanders in staat zijn iets goeds te geven en dus rechten op engagementen kunnen doen gelden.

Het praktische nut van de voorspeeldag viel erg tegen: er werden slechts enkele engagementen afgesloten met de omroepen. Op een tweede voorspeeldag een maand later waren zo weinig werkgevers aanwezig dat het effect voor de musici nihil was. De NTB was zeer teleurgesteld over de afwezigheid van de werkgevers die daarin een volstrekt gebrek aan eigen verantwoordelijkheid toonden en bewezen dat de zogenaamde gebrekkige ‘kwaliteit’ en ‘inzet’ van Nederlandse musici slechts als een excuus gebruikt was voor het uitsluiten van een grote groep capabele musici.

Eind jaren dertig liep het aandeel buitenlandse musici geleidelijk terug. Volgens de vakbond was in de periode 1930-1932 ongeveer zestig tot zeventig procent van de musici in het amusementsbedrijf van buitenlandse afkomst. In maart 1935 was dit percentage gedaald tot 44 procent, eind 1936 tot 33 procent. Hoewel de NTB de verbeterde situatie destijds verklaarde uit de werking van de wet, lijkt het waarschijnlijker dat de verbeterde economische situatie in de omringende landen ertoe bijdroeg dat een groot deel van de buitenlandse musici huiswaarts keerde. Net als in de jaren twintig loste het vreemdelingenprobleem zich dus vanzelf weer op, ware het niet dat de economische crisis Nederland nog lang in zijn greep hield. Pas eind 1939, toen Engelse en Franse musici vanwege de mobilisatie waren teruggeroepen naar eigen land (Wouters 1999, 57), was de buitenlandse concurrentie in het amusementsbedrijf nagenoeg geheel verdwenen en raakte het kunst- en amusementsbedrijf weer in een nationaal isolement.

Rituele dans

Het kunst- en amusementsbedrijf is een conjunctuur- en immigratiegevoelige bedrijfstak. Dat ondervonden de musici en artiesten in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw. Twee immigratiegolven kregen zij over zich heen, beide leidend tot publieke uitingen van verzet tegen hun buitenlandse collega's in de vorm van demonstraties en boycotacties.

De Eerste Wereldoorlog betekende een breuk in de politieke verhoudingen tussen de landen. Door beschermende maatregelen van verschillende Europese landen na de oorlog, raakte het internationale arbeidsterrein voor musici uit zijn evenwicht. Nederlandse musici werden gehinderd in het reizen naar sommige landen, terwijl in Nederland tot ver in de jaren dertig nauwelijks juridische belemmeringen bestonden voor buitenlandse musici. Met name de horecasector was makkelijk toegankelijk voor deze groep, vanwege de kortdurende arbeidscontracten.

We kunnen gerust aannemen dat de horecaondernemers van de economische migranten profiteerden door hen onder de tarieven te engageren. Het was dan ook logisch dat de vakbond - die het minimuminkomen van zijn leden moest waarborgen - deze valse concurrentie aan de kaak stelde. Het openlijke protest van de vakbond in 1922 was primair bedoeld om het publiek en de politiek bewust te maken van deze problematiek, maar beoogde natuurlijk ook de nog jonge vakorganisatie op de kaart te zetten.

Er was geen enkele discussie over de optredens van buitenlandse toppers in grotere hotels en concertgebouwen. Die fungeerden niet alleen voor het publiek maar ook voor vele musici als een muzikale inspiratiebron. De internationale toppers konden vrij reizen omdat zij een zekere authenticiteit vertegenwoordigden die hen onvervangbaar maakte. Dat gold overigens ook voor enkele Nederlandse topmusici en ensembles die makkelijk emplooi konden vinden in het buitenland.

Daar staat tegenover dat het merendeel van de muziek in horeca-etablissementen verzorgd werd door musici van een goed tot middelmatig niveau die allemaal hetzelfde allround repertoire brachten. Zowel onder de buitenlandse als Nederlandse musici was er een grote variatie in kwaliteit, en daarmee ook een hoge mate van inwisselbaarheid van deze groepen. Het lukraak engageren van dergelijke buitenlandse orkesten uit de subtop stuitte de Nederlandse musici en de vakbond tegen de borst, temeer daar deze orkesten vaak niet voor enkele dagen optraden, zoals de internationale toporkesten, maar dikwijls maandcontracten kregen die soms ook nog eens geprolongeerd werden. Zij vormden wel degelijk een serieuze bedreiging voor de Nederlandse musici, zeker in de jaren dertig toen de sociaal-economische crisis een flinke bres had geslagen in de werkgelegenheid en inkomenspositie van de musici.

Overigens was de politieke weg die de NTB bewandelde identiek aan die van de muzikantenvakbonden in Engeland, Duitsland en Frankrijk. Ook daar probeerden de bonden de arbeidsmarkt voor economische gelukszoekers af te laten grendelen door middel van een vergunningenstelsel.

De Nederlandse rijksoverheid was daar aanvankelijk weinig happig op, want het wilde de politieke verhoudingen met andere landen niet onder druk zetten. Zij adviseerde de musici aanvankelijk in onderling overleg met de werkgevers tot oplossing van het vraagstuk te komen. In de jaren dertig werd dit overleg geformaliseerd in commissies waarin ook de overheid zitting had. Dit overleg - dat tot de dag van

vandaag plaats vindt - kan gezien worden als een soort rituele dans, waarin telkens dezelfde argumenten op tafel komen.

De musici verwijten de werkgevers uit te zijn op economisch gewin door de buitenlandse musici minder te betalen. De werkgevers ontkennen dat zij de musici minder betalen en beweren dat de buitenlandse musici iets bieden wat de Nederlandse niet in huis hebben: een hogere aantrekkingskracht bij het publiek. Om de bedrijfsvoering c.q. de omzet niet in gevaar te brengen moeten zij met die publiekswensen rekening houden.

Daarmee werd het publiek verantwoordelijk gemaakt voor het engageren van buitenlandse musici. Het publiek vormde zo de ‘onzichtbare’ vierde partij aan de onderhandelingstafel, met wie het moeilijk zaken doen was, en naar wier gunsten zowel de musici als de werkgevers dongen.

De musici en het publiek

In het Interbellum voltrok zich een grote verandering in de verhouding tussen de musici en het publiek. Tot circa 1920 maakte het publiek kennis met nieuwe muziek door live optredens van musici op de diverse podia. Vanaf de jaren twintig werden het publiek en de musici via de radio, de grammofoon, de geïllustreerde tijdschriften en - vanaf de jaren dertig - via muziekfilms over nieuwe muzikale genres, speelstijlen en ensembles geïnformeerd.

Deze media fungeerden dus als belangrijke bemiddelaar van muzikale kennis, waarmee zij het publiek en de musici gelijktijdig informeerden. Dit had positieve effecten op de muzikale praktijk - Nederlandse musici raakten geïnspireerd door nieuwe genres en vertaalden die in nieuw aanbod - maar ook negatieve, vanwege de grote snelheid waarmee de nieuwe stijlen, nieuwe manieren van spelen en ensembles zich aan musici en publiek opdrongen. De musici in het amusement moesten in de jaren twintig een grote omslag maken in de manier waarop zij hun beroep uitoefenden. Het standaardpakket aan muzikale vaardigheden (goed spelen van het standaardrepertoire in een restaurantstrijkje) bleek niet langer voldoende om aan de steeds sneller veranderende eisen van de markt te voldoen. Flexibiliteit in repertoirekeuze en instrumentbeheersing maar ook in podiumpresentatie werd een belangrijke voorwaarde om overeind te blijven. Niet alle musici waren daartegen opgewassen.

De demonstraties en boycotacties tussen 1930 en 1932 waarmee de musici het bezoek van het publiek aan bepaalde uitgaansgelegenheden probeerden te voorkomen, kunnen gezien worden als een uiting van wanhoop. Zij hebben ertoe bijgedragen dat er in het publieke en politieke discours aandacht kwam voor de moeilijke positie van de musici en dat in het vreemdelingenbeleid van de overheid de positie van musici en artiesten expliciet benoemd werd.

Anderzijds hebben deze acties weinig effect gehad op het keuzegedrag van het publiek. De vraag is natuurlijk wie daarop wel invloed uit kon oefenen. Opvallend genoeg wees de minister van OKenW. de orkestbesturen als werkgevers nadrukkelijk op hun verantwoordelijkheid het publiek ‘te helpen opvoeden tot een billijker waardeering van eigen nationale krachten’ en bleef een vergelijkbaar beroep op de horecawerkgevers lange tijd achterwege. Dit kan verklaard worden doordat de overheid - zoals duidelijk bleek uit het advies van de commissie-Folmer in 1931 - op geen enkele manier de belangen van het horecabedrijf wilde aantasten. Maar op die manier liet het rijk de musici wel erg lang aanmodderen in hun onderhandelingen met de werkgevers en de bemiddelaars, die gewoon hun eigen plan trokken zolang de wet geen duidelijk streep trok.

In hoeverre de wet van 16 mei 1934 daadwerkelijk de concurrentie van buitenlandse musici op de Nederlandse arbeidsmarkt heeft tegengegaan is nu niet meer na te gaan. Wel lijkt de wet een belangrijk psychologisch effect gehad te hebben voor de musici. Het was een onontbeerlijke steun in de rug die verdere demonstratieve acties tegen de buitenlanders overbodig maakte en ruimte schiep voor alternatieve benaderingen, zoals de audities in Krasnapolsky. De felle protestdemonstraties tegen de ‘vreemde’ musici transformeerden in de tweede helft van de jaren dertig dus in een artistieke demonstratie voor het ‘eigene’ waarmee de musici dongen naar de gunsten van het eigen publiek.

Philomeen Lelieveldt

Eindnoten:

1 Dit artikel is gebaseerd op de dissertatie *Voor en achter het voetlicht* van P. Lelieveldt (1998) en aanvullend bronnenmateriaal. Voor bronvermeldingen uit archiefmateriaal wordt verwezen naar de relevante passages in deze dissertatie (Lelieveldt, 1998a) of naar de aanvullende bronnen.
2 *Der Artist*, 21 augustus 1931.
3 *Der Artist*, 26 augustus 1932.
4 *Der Artist*, 8 september 1933.
5 *Der Artist*, 21 januari 1933.
6 *Nederlandsch Toonkunstenaarsblad* 1934, 98.

3 januari 1928. Drie Surinaamse verstekelingen komen aan in Amsterdam om artiest te worden.
5 De huidskleur van de jazz

Aan boord van de oceaanstomer Cottica die op 3 januari 1928 aanmeerde in de haven van Amsterdam bevonden zich drie verstekelingen die zich, zonder het van elkaar te weten, in Paramaribo heimelijk in het vooronder hadden verstopt. Toen ze drie dagen na aanvang van de reis werden betrapt, liet de kapitein hen bij wijze van straf elke dag het dek schrobben. Binnen een maand na aankomst vonden Frits Blijd (1907), Frans Vroom (1905) en Lodewijk Arthur Parisius (1911) emplooi in het artiestenvak. Niet dat ze daar enige ervaring in hadden, maar als het blanke Amsterdam érgens plaats had voor Surinaamse nieuwkomers, dan was het wel in het nachtclubcircuit en aanverwante horeca die de beschikbaarheid van 'negers' aangreep om eindelijk de grootsteedse allure aan te nemen die al zo lang werd nagestreefd.

Frits Blijd bediende zich beurtelings van de artiestennamen Freddy Blythe, Jimmy Blue en Rico Fernando en werkte als portier, tapdanser, drummer, percussionist, dansschoolhouder en leider van een eigen orkest. 'Op het Arbeidsbureau hadden ze *kleurling* achter mijn naam ingevuld,' zou Blijd zich later herinneren. 'Ik heb nooit ergens hoeven solliciteren, het werk is me altijd komen aanwaaien. Wie zwart was, had in die tijd een flinke streep voor op andere artiesten. Welnee, van discriminatie heb ik nooit iets gemerkt. De kleur van mijn huid werkte juist in mijn voordeel' (Kagie 1989, 23).

De Afro-Surinaamse avonturiers die vóór de oorlog in de Nederlandse amusementssector debuteerden, hadden alle reden om trots te zijn op hun donkere huid. Zwart werd geassocieerd met exotisch en dus, zo luidde de redenering, hoe zwarter de musicus, des te 'authentieker' de klanken waar hij het publiek op trakteerde. De (lichtgekleurde) saxofonist, fluitist en zanger Max Woiski Sr. die in 1936 in Nederland arriveerde, had wat dat betreft een veelzeggende ervaring achter de rug:

> Het gebeurde eens dat Kid Dynamite bij vergissing twee contracten getekend had: Scheveningen en Oostvoorne. Scheveningen zou Kid zelf waarnemen en hij vroeg mij of ik Oostvoorne voor mijn rekening wilde nemen. Ik zei O.K., maar de eigenaar van de zaak ontving mij met een gezicht alsof hem knollen voor citroenen waren verkocht. Of ik nu goed op fluit of sax kon blazen interesseerde hem minder: de zaak was dat ik er volgens hem niet 'gekleurd' genoeg opstond. Mijn huidskleur was nog

> wat te licht... Voor de kleur heb ik toen een gitzwarte trompettist aan het orkestje toegevoegd, wat de klankkleur nou weer niet ten goede kwam, want de arme jongen kon nièt tellen... (Lugtenburg 1950, 12)

De gedachte dat de kwaliteit van de jazz verbetert naarmate de vertolker dichter bij zijn Afrikaanse *roots* staat, doet - in ieder geval: dééd - trouwens ook opgeld in de Verenigde Staten, waar de muzieksoort werd uitgevonden. In een biografie over 'Prince of Darkness' Miles Davis duikt een citaat op van de lichtgekleurde pianist Bud Powell die de trompettist met onverholen jaloezie toevoegde: 'I wish I was blacker than you' (Chambers, 1985, 4).

Frans Vroom noemde zich voortaan Prins Kaya en verdiende zijn geld als danser, goochelaar en circusacrobaat. Uiteindelijk vond hij zijn definitieve bestemming als veelgevraagd vuurvreter. Bakkersknecht Arthur Parisius ging als saxofonist Kid Dynamite een succesvolle internationale carrière tegemoet. Jazzhistoricus Herman Openneer oppert in zijn minibiografie *Kid Dynamite*, *de legende leeft* de mogelijkheid dat Parisius binnen een jaar na zijn vestiging in Amsterdam zijn eerste studioopname maakte als lid van de Saramacca Band, waarvan in 1929 twee 78-toerenplaten met Surinaamse deuntjes bij het Britse label Edison Bell verschenen (Openneer 1995, 9). Meer zekerheid over de prille activiteiten van zijn hoofdpersoon ontleent de biograaf aan een advertentie die in de zomer van 1931 in de *Franeker Courant* opdook:

> Als sensatie voor Franeker optreden van het NEGER-DUO MR. WONG SIE-KWIE EN MR. L.R.A. PARUSIUS. Begeleider van den Banjo Player T.G. Kansoon, English song and dans. Sinds 14 dagen met geweldig succes met hun Zang en Black Bottom Dansen opgetreden in verschillende Cabarets in Amsterdam. (Openneer 1995, 11)

Niet alleen de naam Parisius was verkeerd gespeld, ook die van de Surinaamse musicus Theodoor Kantoor, die weldra onder de naam Teddy Cotton als beroepstrompettist ('de Nederlandse Louis Armstrong') zou doorbreken. Volgens de verhalen ontleende Kid Dynamite zijn artiestennaam aan de kortstondige periode waarin ook hij als vuurvreter in een circus optrad. Van het geld dat hij daarmee verdiende, zou hij een klarinet hebben gekocht die hij als autodidact leerde bespelen. In zijn geboorteland had hij via de blokfluit van een oom al wat elementaire muzikale kennis verworven. Zodra hij het zich financieel kon veroorloven, schakelde Kid Dynamite over op altsax, om ten slotte op de tenor zijn definitieve geluid te vinden.

Uit de rijke knipselcollectie van het Nederlands Jazzarchief blijkt dat het fenomeen van de Surinaamse musici zich in de jaren dertig in een groeiende belangstelling van de pers en het publiek mocht verheugen. De pioniers hadden de tijd mee: Amerikaanse jazz groeide hier, mede dank zij de opmars van de radio, uit tot een rage die, zoals dat met rages gaat, vooral jongeren aansprak. De Ramblers, het toonaangevende dansorkest in vooroorlogs Nederland, mikte vanaf de oprichting in 1931

al op het rustige deel van het Amerikaans jazzrepertoire. Het resultaat was misschien wat aan de brave kant, maar dat het kwaliteit had, staat tot op de dag van vandaag voor kenners buiten kijf. Toch staken de Ramblers in meer dan één opzicht bleek af bij de grote voorbeelden. Dat werd voor iedereen duidelijk toen de eerste internationale iconen in de loop van de jaren dertig in ons land kwamen optreden.

In juli 1933 zetten Duke Ellington en zijn orkest het Kurhaus te Scheveningen op de kop, vier maanden later gevolgd door Louis Armstrong, die vanwege groot succes het jaar daarop terugkeerde. ‘Felle dissonanten gillen uit den band op,’ meldde de *Haagsche Courant* na het Armstrong-concert op zondag 12 november 1932 in de Dierentuin in Den Haag.

> Armstrong's schetterende trompet jaagt aan tot een steeds wilder, een steeds duivelscher tempo. Hij gilt, hij uit scherpe, langgerekte stooten, speelt tegen de maat in, desnoods langs de maat heen, maar geraffineerd bewust, zoodat hij het meesleepend tempo en het razende rhythme, dat als een koortsachtigen hartslag in zijn band mokert, fel onderstreept. Er leeft inderdaad iets van de oude massa-dansen van duister Afrika in zijn waanzinnige alles meeslepende kunst.

Het publiek, volgens het verslag ‘allemaal jongelieden en slechts enkele ouderen’, gedroeg zich als ‘één bezeten massa, één telkens weer wild brullende menigte.’ Dagblad *Het Vaderland* prees het ‘voortreffelijk verzorgde ritme’ in het orkest van Armstrong:

> De drummer voert het, met zijn vliegenmeppers en z'n stokken, soms op tot een extase, die teruggrijpt in de cultuur uit de Afrikaansche oerwouden, bij woeste fascineerende krijgsdansen.

De optredens van de Amerikaanse tenorsaxofonist Coleman Hawkins in de zomer van 1935 verliepen minder spectaculair en werden tot ongenoegen van het blad *De Jazzwereld* ternauwernood opgemerkt in de media. Daar zou pas verandering in komen toen Hawkins - die in het licht van de eeuwigheid niet onder zou doen voor Ellington of Armstrong - zijn geplande tournee door Europa moest afbreken. Duitsland gaf hem op grond van de nieuwe nationaal-socialistische richtlijnen geen toestemming om de grens over te steken. De gestrande Hawkins bleef vier jaar in Nederland, maakte platen met onder andere de hier eveneens gevestigde zwarte Amerikaanse pianist Freddy Johnson en soleerde als gast regelmatig bij de Ramblers op de VARA-radio. Werken wilde hij, zoveel mogelijk en met wie hij maar kon. Volgens de Haagse jazzhistoricus Arie van Breda kunnen vrijwel alle musici die vóór de oorlog jazz speelden, er zich op beroepen ooit met Coleman Hawkins te hebben gewerkt, ‘rijp en groen, bekenden en onbekenden’ (Van Breda 2000, 151). Voor ‘The Bean’, zoals Hawkins werd genoemd, was de foyer van het Kurhaus goed genoeg. Hij

nam genoegen met nederige schnabbels als sfeermuzikant in Amsterdam bij restaurant Rutecks aan het Rembrandtplein of tearoom Formosa aan het Spui.

Koos Vorrink, voorzitter van de Sociaal Democratische Arbeiders Partij, was een van de bekende Nederlanders aan wie *De Radiogids* in maart 1935 de vraag had voorgelegd: 'Hoe denkt U over jazz?' Vorrink antwoordde dat hij er wel van kon genieten: 'Ik persoonlijk heb een zwak voor negers en hun kunst. Ik herinner me muziek te hebben gehoord van een oerkrachtig rythme, vol bloedwarme levensdrift, wild en van een grootse eenvoud. Heel menselijk. Heel romantisch.'[1]

In de waardering van de vooruitstrevende Vorrink klonk de humane visie van de ware sociaal-democraat door: de 'negers en hun kunst' hadden evenzeer bestaansrecht als de Weense wals, de geciviliseerde accordeon-tango of de Duitse schlager, die de sympathie van een aanzienlijk groter deel van de bevolking wegdroegen. De inmiddels vergeelde publicaties uit die periode bevestigen unaniem de indruk dat belangstelling voor 'zwarte' jazz primair voortkwam uit antropologische nieuwsgierigheid.

Het handjevol Surinaamse musici dat in ons land actief was, speelde gretig op de trend in. Aankondigingen van hun concerten lieten het land van herkomst doorgaans in het midden; het was in ieder geval 'Zuid Amerikaansch' en het betrof 'negerjazz.' De Nijmeegse trompettist Henk van Vorstenbos herinnerde zich hoe hij halverwege de jaren dertig tijdens de Vierdaagse in Nijmegen in dancing Bij William naar een 'Neger-orkest' luisterde van 'de toen nog niet al te beste, maar wel keihard spelende' Teddy Cotton.

> De heren hadden te elfder ure nog snel damesblouses gekocht bij C&A, om zodoende excentriek voor de dag te komen. Enfin, het gevolg was dat de danstent van William bomvol was en de mensen buiten in de rij stonden. Onder het motto Beter Hard Geblazen Dan De Mond Gebrand speelde Teddy Cotton steevast primitieve riffjes, die door het publiek werden meegelald in een enorm swingende sfeer. Toen William de Surinamers na hun Vierdaagse-optreden moest uitbetalen, bleek dat de heren her en der reeds zoveel verteerd hadden, dat hij ze zelfs extra geld moest geven voor de terugreis naar het westen. (Van Vorstenbos, z.j.]

De jeugdige liefhebbers gingen massaal overstag. Muziek was voor hen méér geworden dan een introspectieve verklanking van schoonheid of het reproduceren van de vertrouwde werkelijkheid. Muziek kon ook opjutten tot extase, maar juist die functie werd haar door het bezorgde deel van de natie ontzegd. In zijn proefschrift *Ongewenschte muziek* toont historicus Kees Wouters omstandig aan dat jazz vóór de oorlog werd geassocieerd met 'barbarij, primitieve oerinstincten en erotiek' (Wouters 1999, 7). Tijdens een AVRO-uitzending van de Ramblers draaide de AVRO in 1933 het ritme en verschillende koperpassages weg; één nummer werd zelfs afgebroken en vervangen door een grammofoonplaat met accordeonmuziek.

Jazz was ‘pornografische muziek’ die volgens kunstcriticus Henri Borel haar oorsprong vond ‘bij zich tot erotische waanzin opwindende, barbaarsche negerstammen’ (Borel, 1927, 7). Jazz had niets te maken met de geest die een jeugdbeweging behoort uit te stralen, hield het AJC-blad *Het Signaal* in december 1936 zijn lezers voor in het artikel ‘De geest van de tijd’. Jazz was uitermate geschikt voor ‘mensen met een poloshirt van zijde en een flodderpantalon. Deze muziek moet dan ook beschouwd worden als een middel om de verveling te verdrijven en om de lege tijd dood te slaan en daar heeft de jeugdbeweging toch zeker geen behoefte aan. Een feit is ook, dat men er verslaafd aan raakt, net als aan sigaretten.’[2] Een intrigerende boutade, omdat die illustreert dat bezwaren zich niet tegen de muziek als zodanig keerden, maar afrekenden met nevenverschijnselen die tegenwoordig tot *life style* zouden worden gerekend. Blijkbaar was jazz een manier van leven. Jazz hoorde thuis in de mondaine wereld van zijden hemden, flodderbroeken en sigaretten.

‘Het zwarte gevaar’

Tja, wat moest je van dat moderne swing-gedoe vinden? Tekstschrijver Jacques van Tol (die Louis Davids en Wil Derby aan liedjes hielp) stelde de tijdgeest in 1936 aan de orde in de ‘Hocipoca Song’, waarvan de bladmuziek bewaard bleef, maar waarvan niet bekend is of het ooit in het openbaar werd gezongen:

> Vanavond gaan we naar Hocipoca
> die brengt ons de nieuwe rumba, de Carioca
> Hij komt met een jazzband van twintig nikkers
> als kolen zo zwart, met ogen als glazen knikkers.
> Hij brengt ons de kunst van zijn land
> met een bus capucijners in elke hand.
> En niemand leest op zijn snuit
> of die neger ons aanlacht of uit.

Fans van zwarte jazz konden in de loop van 1936 terecht in de speciaalzaken die hier, naar het voorbeeld van de befaamde ‘negercabarets’ in Parijs, kort na elkaar werden opgericht. Surinamers die geen instrument bespeelden, vonden er op z'n minst werk als portier of in de bediening; rietblazer Kid Dynamite, trompettist Teddy Cotton, de (Brits-Guyanese) drummer Arthur Pay, drummer Lou Holtuin, bassist Julius Zeegelaar, pianist Freddy Johnson en trompettist/gitarist Mike Hidalgo kregen het drukker dan ooit tevoren. Ook Coleman Hawkins vond eindelijk de podia waar hij regelmatig kon optreden. ‘Wereldvermaarde Neger Solisten. Wereldstad Attractie’, adverteerde het pas geopende Negro Palace (aan het Amsterdamse Thorbeckeplein) op 31 oktober 1936 in het *Algemeen Handelsblad*. ‘Nieuw! De sensatie van 1936! New York's Negerwijk Harlem in Rotterdam’, annonceerde ‘negro palace’ Mephisto (aan



Afb. 5.1 Jazzclub Mephisto in Rotterdam, jaren dertig

de Binnenweg) op 5 november 1936 in dagblad *Voorwaarts*. Het openingsconcert kwam voor rekening van ‘Teddy Cottons Swing Band uit New York’, een sextet dat in werkelijkheid geheel in Suriname was gerekruteerd. Op 1 oktober 1937 maakte de een jaar eerder uit Paramaribo gearriveerde Max Woiski zijn muzikale debuut (met fluit, klarinet en gitaar) in Mephisto. Woiski werd aangekondigd als ‘José Baretto uit Cuba.’ De toegangspoort tot Mephisto was gezaagd en beschilderd in de vorm van een reusachtige, opengesperde mond van een ‘neger’, waar het publiek door naar binnen liep.


DE NEGRO
MELODY CLUB
OPENT HEDENAVOND 9 UUR HAAR
CABARET - DANCING
IN DE NEGRO MELODY CLUB
SPEELT TEDDY COTTON, de negertrompettist.
CASTOR Mc. CORD, saxofonist van Louis Armstrongs Band.
ZINGT ALICE CARTER v/d Harlem Club, New York.
DANST MAIKE HIDALGO zijn negerdansen.
DANST U op het rhythme van ons fameus Negerorkest.
Negro Drinks, Negro Bediening, Negro Sfeer.
Deze attractie v/h Scheveningsche Seizoen vindt U in de als Negerhut ingerichte zaal v/h
CIRCUSGEBOUW TE SCHEVENINGEN. —
WEEKDAGEN VRIJ ENTREE.
Afb. 5.2 Advertentie voor de Negro Melody Club, *De Nieuwe Haagsche*, 1933

Scheveningen kreeg een Negro Melody Club, in Den Haag opende The Shim Sham Negro Club en in de Wagenstraat te Amsterdam, op een steenworp afstand van het concurrerende Negro Palace, verrees The Negro Kit Cat Club. ‘Een goedkope negerkroeg,’ schreef *De Jazzwereld*, ‘waar de bediening uitsluitend door negers geschiedt, de cliëntèle soms voor een groot deel uit negers bestaat en de muziek ten slotte door een “coloured” orkest wordt geleverd.’

Een langdurig succes was deze curieuze clubs niet beschoren. Binnen een jaar na de oprichting gingen ze één voor één ter ziele, maar dat lag niet aan de exploitanten. De muziek was evenmin schuldig aan het echec. De oorzaak stak in de bedenkelijke *life style* die het bevoegd gezag aan habitués en musici toeschreef. Ruim een maand nadat The Negro Kit Cat Club en Negro Palace het uitgaanscentrum verrijkten, wees politiecommissaris H.J. Versteeg de Amsterdamse burgemeester W. de Vlugt op het ‘zwarte gevaar’ dat volgens hem van de etablissementen te duchten viel. Per brief onthulde Versteeg op 7 december 1936 dat in de ‘negercabarets’ meestal de kennismaking begon tussen Surinamers en meisjes of jonge vrouwen die zich ‘voor deze relaties maar al te gevoelig toonden’. Het gevolg was veelal ‘een bezoek aan particuliere woning of rendez-vous en het plegen van ontucht, met alle gevolgen vandien’.

Elf dagen later, op 18 december 1936, rapporteerde de commissaris ‘dat het kwaad der negercabarets inderdaad zeer ernstig moet worden genomen’. Op de avond van de vijftiende december hadden twee rechercheurs twee meisjes van vijftien en zestien jaar - ‘HBS-leerlingen van vrij goede huize’ - in de club

aangetroffen. De meisjes werden voor verhoor meegenomen naar het bureau. Daar bleek dat de zestienjarige het in The Negro Kit Cat Club had aangelegd met een 37-jarige Surinamer die bekend stond onder de naam Johnson. ‘Hetgeen ertoe geleid heeft,’ vervolgde de hoofdcommissaris, ‘dat zij, vrijwel door eigen schuld, door hem op zijn kamer onzedelijk is betast. Dat er geen erger dingen geschied zijn, mag als een gelukkig toeval worden beschouwd.’ Uit verklaringen van beide minderjarigen was volgens Versteeg gebleken ‘welk een funeste invloed deze zwarten en hun muziek vooral op jeugdigen uitoefenen; de één is dol op de zwarten zelf, de ander “wordt gek van het rythme”’. De commissaris ging zich persoonlijk van de situatie in de Wagenstraat vergewissen en concludeerde dat The Negro Kit Cat ten onrechte een amusementsvergunning

was verleend. ‘De voortgebrachte muziek, als men ten minste te dien opzichte nog van muziek kan spreken, is m.i. alléén geschikt om de trommelvliezen op deugdelijkheid te toetsen,’ rapporteerde hij. ‘Het optreden van de bandleider vooral verplaatst de bezoeker in Artis. In dat dierenparadijs kan men de fratsen van de apen nog waarderen, in The Negro Kit Cat Club is het optreden dezer “mens-apen” walgelijk om aan te zien. Ouderen zullen, uit nieuwsgierigheid naar dat soort zaken gedreven, het slechts tot een enkel bezoek brengen. Voor de jeugdigen nochtans schijnt het dierlijk-aandoend optreden der zwarten en hetgeen zij ten gehore brengen - in deze “verlichte eeuw” - iets aantrekkelijks te hebben. Zij dwepen ermede en halen anderen over ook te gaan “genieten”. Voor de zwakkeren onder hen kunnen de gevolgen, zoals de praktijk intussen aantoonde, helaas te betreuren zijn.’

Burgemeester De Vlugt deelde de bezwaren van de commissaris en trok de vergunningen van The Negro Kit Cat Club met onmiddellijke ingang in. The Negro Palace aan het Thorbeckeplein werd aanvankelijk ongemoeid gelaten omdat daar nooit iets was voorgevallen dat het daglicht niet kon verdragen. ‘Niettemin’, schreef Versteeg later aan de burgemeester, ‘is de houder van het Negro Palace toen ook aangezegd dat dezerzijds, zodra gegronde klachten over de negers inkwamen, een voorstel zou worden gedaan tot intrekking van de hem verleende gunstvergunningen, waarbij ik deed doorschemeren dat hij 't beste deed om de negers, zij het op langere termijn, te ontslaan.’ In de zomer van 1937 kregen de Surinaamse employés van The Negro Palace inderdaad te horen dat er geen werk meer voor ze was. Eigenaar Fritz Harig was bezweken voor de druk van politie en gemeente. Sluiting van de ‘negercabarets’ leek minister van Binnenlandse Zaken, H. van Boeyen (CHU), zo'n voortreffelijke maatregel dat hij op 27 augustus 1937 de burgemeesters van grote gemeenten in een ‘persoonlijke’ brief opriep het Amsterdamse voorbeeld te volgen:

> Bij deze heb ik de eer u te berichten dat er de laatste tijd ernstige klachten zijn binnengekomen over de gedragingen op zedelijk gebied van verschillende Surinaamse negers, die hier te lande onder meer hun bestaan zoeken door het exploiteren van z.g. ‘negercabarets’ ofwel door het spelen in negerbands. [...] Het wil mij voorkomen dat de maatregel, door uw ambtgenoot in Amsterdam genomen, doelmatig is en aanbeveling verdient. Voor het geval ook in uw gemeente Surinamers optreden in cafés, restaurants en dancings moge ik die maatregel in uw overweging aanbevelen.

Elke maandag was er ‘artiestenbeurs’ op het Rembrandtplein, waar vraag en aanbod uit de showbusiness van die dagen elkaar ontmoetten. Onder de menigte verzamelden zich altijd wel een stuk of tien Surinamers die een instrument konden bespelen, die konden zingen of dansen. Ze waren populair totdat zaaleigenaren, impresario's en exploitanten vreesden dat ze met het engageren van zwarte artiesten intrekking van vergunningen riskeerden. De dreigementen van de overheid kwamen neer op een verkapt werkverbod voor Surinamers, oordeelde geïllustreerd weekblad *Het*



Afb. 5.3 Het orkest Hidalgo dat optrad in café Het Wagenwiel aan de Nieuwendijk in Amsterdam in 1943. V.l.n.r.: Lodewijk Rudolf Arthur Parisius alias Kid Dynamite (tenorsax), Jules Zeegelaar (bas), Lou Holtuin (drums) en Mike Hidalgo (trompet)

Leven op 29 mei 1937. Uit de kop: ‘Nederlanders die het moeilijk hebben’ sprak een invoelende teneur.

> Zij [de Surinaamse musici, RK] zijn nu eenmaal aangewezen op cabarets, op clubs, op nachtzaken. Er zijn tientallen van deze gelegenheden in Amsterdam, waar dagelijks dingen gebeuren die niet geduld moesten worden. Maar de politie staat er

> meestal machteloos tegenover. Doch een negerzaak heeft men bij het eerste appèl gesloten! [...] Wat moet men met deze mensen beginnen? Men kan hen toch niet het land uitzetten! Zij hebben toch hun paspoort! Zij komen uit een Hollandse kolonie! Wij hebben hen gevraagd: kunnen jullie dan geen enkel ander werk? Neen, luidde het antwoord, wij hebben het niet geleerd. Zij zijn dus aangewezen op hun clubs en hun cabarets.

‘Dit is... barbarisme!’

Er werd veel geschreven over de arbeidsvoorwaarden die de mogelijkheden van Surinaamse toonkunstenaars beperkten, maar hoe klonk hun muziek? Vast staat dat als middelpunt van dit gezelschap allround klarinettist en saxofonist Kid Dynamite steevast de beste kritieken oogstte. Nimmer te beroerd om in een Groningse kermistent Die Dorfsmusik te spelen, maar in andere ambiances improviseerde hij op Amerikaanse standaarden met hetzelfde gemak als waarmee hij toehoorders op de calypso liet dansen. Het was duidelijk dat hij intensief naar Coleman Hawkins had geluisterd. ‘Hij behoort tot die klasse musici die doorzet en niet tevreden is bij het eerste applaus,’ stelde maandblad *De Jazzwereld* in 1937. ‘Zijn toon en zijn eigen manier om zelfs in een straight beginchorus de accenten te verleggen en een dromerige sfeer te scheppen in een subtone-chorus voor clarinet zonder sentimenteel te worden, getuigen van persoonlijkheid en een gezonde muzikale smaak.’[3]

Jazzcriticus Willem Steensel van der Aa deelde de mening dat Kid Dynamite de enige Surinaamse musicus was die er echt iets van bakte: ‘Dynamite's orkest omvat verschillende negers, maar buiten hemzelf geen neger-musici. Het bedroevende feit is daar dat in ons land een stel charlatans rondloopt, niet uit Amerika, maar uit de Nederlandse West afkomstig.’ (*Het Vaderland*, 1938) Als beleidsfunctionaris van de Kultuurkamer zou Steensel van der Aa zich tijdens de Tweede Wereldoorlog opwerpen als fanatiek bestrijder van alle muziek die de Duitse bezetter als ‘volksvijandig’ kwalificeerde. Daar vielen vanzelfsprekend de Surinaamse bands onder die niets liever wilden dan onbekommerd doorwerken. Dat deden ze de eerste jaren ook.

De documentaire *Kid Dynamite*, *Surinaamse swing aan de Zeedijk* (2001) van cineast Hans Hylkema illustreerde hoe zeer politiek-correcte principes werden overschaduwd door de drang om te musiceren. Hylkema slaagde erin een propagandafilmpje uit 1941 te achterhalen dat de NSB onder de titel *Kultuur en nog iets* in bioscoopzalen liet projecteren. Na een lofzang op de ‘Germaanse cultuur’, die onder andere in de architectuur van de Ridderzaal zou zijn terug te vinden, brachten de makers bij wijze van contrast een paar uitzinnig musicerende donkere mannen in beeld. ‘Dit is...’, zei een commentaarstem, gevolgd door een dreigende gongslag en een woord dat te verschrikkelijk was om uit te spreken en daarom over de volle breedte van het witte doek werd geprojecteerd: ‘Barbarisme!’ Ter afsluiting van het fragment dansten een paar zwarte benen vanonder een rieten rokje blootsvoets op

het crazy ritme: ‘Juist! Daar komt het vandaan en daar hoort het thuis!’ Tot de musici die in de korte film figureerden, behoorden Kid Dynamite en Teddy Cotton. Ze werden door de NSB voor hun medewerking betaald. Secretaris-generaal T. Goedewaagen van het departement Volksvoorlichting en Kunsten herinnerde de hoofdafdeling Pers en Propaganda der NSB er in 1943 per brief nog eens aan dat het ‘hoogst ongewenst’ was ‘dat mensen van niet-Germaanse aard meewerken aan de verspreiding van cultuurgoed in Nederland’. Dit gold vanzelfsprekend ook voor de ‘Suriname-negers’ die nog regelmatig in cafés en dancings optraden. Goedewaagen: ‘Het is algemeen bekend dat de neger zijn oerwoudinstincten vooral in de dansmuziek uitleeft. De gevolgen hiervan zijn funest gebleken voor de jeugd; jonge mensen die gevangen zijn in de ban van het sensuele negerritme zijn doorgaans voor het ontvangen van edeler muziekgevoelens voorgoed uitgeschakeld. Bovendien oefent de negermuziek een slechte invloed uit op het sexuele leven der jongeren.’

Zelfs het bewijs van inschrijving bij de Kultuurkamer, dat diverse Surinaamse musici konden overleggen, was na de missie van Goedewaagen geen volmacht meer om nog langer in het openbaar op te treden. Alleen Max Woiski speelde tot het einde van de oorlog door in zijn nachtclub La Cubana aan de Amsterdamse Amstelstraat. Volgens muziekjournalist Marcel Weltak wilde Woiski het liefst voor blank doorgaan en weigerde hij zwarten de toegang tot zijn zaak. Na de oorlog zou hij vanwege die opstelling door een groep Surinamers in elkaar geslagen zijn (Weltak 1990, 89-90).

Na de oorlog

In het laatste oorlogsjaar, toen hij vrijwel zonder werk kwam te zitten, bezocht Kid Dynamite het Sweelinck-conservatorium in Amsterdam. Hij leerde bladmuziek lezen en werkte onvermoeibaar aan het verbeteren van zijn techniek. Nederlandse jazzorkesten, zoals The Grasshoppers onder leiding van Cor van Peperzeel en The Collegians, vroegen hem na de oorlog steeds vaker om mee te doen. Bebop, Latinjazz, dixieland, dans- of feestmuziek, Kid Dynamite beheerste alle genres. In 1947 was hij praktisch het hele jaar met The Grasshoppers op tournee door Zwitserland en Spanje. De verdiensten waren prima, maar de ondergeschikte rol als *sideman* beviel minder. ‘Kid vond het eerst wel amusant, maar na een tijdje kreeg hij de smoor in,’ herinnerde trompettist Ado Broodboom zich in 1986. ‘In dat grote orkest moest hij alles lezen en op de saxofoonsessie letten, maar af en toe mocht hij een korte solo spelen. Hij kon dus niet veel improviseren; hij stond niet constant in het licht van de schijnwerpers’ (Openneer 1995, 47). Liever begon Kid zijn eigen ‘Dynamite Band’ met Cotton, Zeegelaar en Holtuin, die in 1948 drie maanden achtereen elke avond in bar Copacabana aan het Thorbeckeplein speelde en in het voorjaar van 1949 door Denemarken toerde. Het leiderschap stelde de saxofonist in staat zijn ideeën over ‘Surinaamse jazz’ verder uit te werken. Zijn hart ging uit naar de *bigi*

pokoe, wat zowel ‘grote trom’ als ‘grote muziek’ betekent. De ideale bezetting bestaat uit altsax, eventueel trompet, snaartrommel, grote trom en contrabas. Vrolijke dansmuziek van een *bigi pokoe*-band wordt *kaseko* genoemd. Met zijn streven om Afro-Surinaamse muziek zodanig te brengen dat die bij het Nederlandse publiek in de smaak viel, was Kid Dynamite zijn tijd vooruit. Het destijds onbekende genre waarin hij pionierde, zou tegenwoordig ‘wereldmuziek’ worden genoemd.

Vanaf het najaar van 1949 was hij met uiteenlopende formaties jarenlang te horen bij Casablanca aan de Zeedijk, een vernieuwde, dit keer wél duurzame poging om de Amsterdamse binnenstad van een ‘negercabaret’ te voorzien. Simon Carmiggelt kwam er regelmatig. Onder het kopje ‘Rondzwalken’ schreef hij er op 19 september 1950 een impressie over in *Het Parool*, waar hij dagelijks onder het pseudoniem Kronkel de rechterkolom op pagina 3 vulde.

> Kid Dynamite groept met zijn zeer machtige gestalte om een grote, gouden saxofoon heen en Teddy Cotton drijft de inhoud van twintig mensenlongen in minstens één trompet. [...] Het totaal van al deze sublieme bemoeiingen is een bijzonder hard, mateloos opwindend gedruis, dat je kuitspieren spant en de meisjes uit de hoek verenigt in een ritmisch volmaakt soort dansen. [...] De negers dansen nu met een onnavolgbare muzikaliteit, de armen ten hemel geheven als op een middeleeuws schilderij.

Het woord ‘neger’ had in de jaren vijftig nog niet de beladen inhoud die het later kreeg. De sensualiteit en erotiserende werking die vóór de oorlog aan de zwarte jazz werd toegekend, bleef na de oorlog menig auteur tot bloemrijk proza inspireren. De etnische herkomst van de musici bleef daarbij natuurlijk geen onvermeld detail, want juist dat maakte zo'n uitstapje tot zo'n bijzondere belevenis. In zijn roman *De dokter en het lichte meisje* (1951) gaf Simon Vestdijk een beschrijving van ‘Ebenova’ op de Zeedijk, die dermate realistisch was dat ze alleen op Casablanca van toepassing kon zijn.

> De dansers waren in hoofdzaak negers, sommigen in colbert, anderen in losse, grauwgele korte hemden. Ook enkele oudere dames dansten met negers. De vertoning was pijnlijk correct en alleen de muzikanten waren door hogere waanzin bezeten: een oudere, dikke negerkoning op zijn troon, het scheefhangend hoofd door inwendige bloeduitstorting bedreigd, zodra hij de trom liet dreunen of de bekkens gonzen; de hoogst begaafde trompettist, dansend op één been, de wangen gevaarlijk gespannen; en aan de piano, als een ontroerende hommage à la Hollande, een blonde jongen in een trui, half lichtmatroos, half dichter. Ik wist genoeg van jazz om te kunnen oordelen wat hier gaande was. Dit waren begenadigde artiesten, die geen dissonant schuwden, geen drie tegen twee of vijf tegen acht, geen kruip door in de exacte en verpletterende polyfonie. (Vestdijk 1951, 53)

In de filmdocumentaire van Hans Hylkema over Kid Dynamite komt trompettist Ado Broodboom aan het woord, die zich herinnert dat ‘tante Marie Wagenaar’, de eigenares die boven Casablanca woonde, met een bezemsteel op de vloer bonkte, als er naar haar smaak teveel jazz werd gespeeld. ‘Schei uit met die apenmuziek!’ riep ze dan - en het orkest begreep dat direct op Zuid-Amerikaans repertoire moest worden overgeschakeld. Tante Marie hield niet van jazz, dat vond ze niet commercieel genoeg. Hoe zeer jazz - en dan vooral, zwarte, opzwepende jazz - in de jaren vijftig nog altijd een omstreden muzieksoort was, zou blijken in de nacht van zaterdag 19 op zondag 20 september 1954, toen het ‘Amerikaanse negerorkest’ van vibrafonist Lionel Hampton in het Concertgebouw in Amsterdam optrad. Het was een ‘angstwekkend concert’, meldde *Het Parool* de volgende dag: ‘De heer Hampton bewerkte een stuk hout, zijn kostuum - een uur tevoren nog keurig opgeperst - was doorweekt en hing als een vod om zijn lichaam, van zijn gezicht gutste het zweet in een brede waterval, zijn mond was vertrokken tot een bijna waanzinnige lach, zijn tong hing gedeeltelijk uit de mond, zijn ogen glansden koortsig.’ De verslaggever besloot zijn recensie met een treffende observatie: ‘Ergens zag ik een neger zitten. Doodstil, onbewogen. Waarschijnlijk omdat een goed rhythme hem iets doet, niet een heimachine.’ Kennelijk was dat een criterium: als een neger ‘doodstil, onbewogen’ bleef zitten en niet opsprong om te dansen, kon onmogelijk sprake van échte ‘negerjazz’ zijn geweest. De meest sombere cultuurbeschouwing naar aanleiding van het spraakmakende optreden van Hampton stond in dagblad *De Gelderlander*.

> Men grijpt verbijsterd naar het hoofd als men zich realiseert dat zulk een hysterie in ons zogenaamde koele Nederland kan passeren. Het demonstreert ook weer hoe leeg vele mensenharten zijn: zó leeg dat het gekreun van een Amerikaanse neger in staat is hen in zulk een verdwaasde toestand te brengen. En mateloos moet die leegheid des harten zijn, waarin de hang naar hogere waarden dan die van negergekreun zoek is. Dat geeft te denken. Voor iedereen die zich verantwoordelijk voelt voor zijn naaste.’ Hoewel omfloerster geformuleerd klonk in dergelijke zorgelijke bespiegelingen de echo van eerdere bedenkingen door: muziek die de ‘extase’ in plaats van de ‘schoonheid’ dient, hoort thuis in de categorie ‘onbeschaafd’.

Dat de populaire dansmuziek aan het einde van de jaren vijftig een wending zou nemen die volgens menig opvoeder pas écht ordinair was, kon de zwarte jazzmusici onmogelijk worden aangewreven. Dat was de schuld van blanke *rock en rollers* als Bill Haley, die alle remmen losgooide. Kid Dynamite nam, flexibel als hij was, ‘Rock Around The Clock’ in zijn repertoire op, maar het mocht niet meer baten. De hoogtijdagen voor de ‘zwarte jazz’ waren voorbij. Casablanca sloot zijn deuren in de zomer van 1962.

Anderhalf jaar later, op 14 december 1963, kwam Kid Dynamite bij een autoongeluk bij Hamburg om het leven. Hij werkte al jaren vooral in Duitsland. ‘Wie kende hem? Niet de jazzliefhebbers van nu,’ schreef criticus Michiel de Ruyter in

zijn necrologie voor *Het Parool*. ‘Hij hield zich de laatste jaren vooral met Zuid-Amerikaanse muziek bezig. Zijn aanhangers van voor de oorlog kunnen nog steeds niet begrijpen dat Kid geen jazz meer zal spelen.’

Het blad *Teenager Troeven* ondernam aan het begin van de jaren zestig nog een laatste dappere poging om Caraïbische muziek te omschrijven als een genre dat vooral het hart van de jeugd beroerde. Aan de vooravond van de internationale doorbraak van The Beatles en The Rolling Stones mocht dat niet meer baten. Het was te laat - en dat zal de anonieme auteur van het artikel zich gerealiseerd hebben, gezien de defensieve aanhef van zijn lofzang op de Antilliaanse band The Lobo Brothers:

> Sombere lieden beweren wel eens dat de teenagers op muziekgebied geen smaak hebben en dat zij alleen alles adoreren wat met rock te maken heeft. Maar helemaal waar is die bewering bepaald niet. We hebben 't de afgelopen zomer zelf kunnen zien in Scheveningen. Daar speelden The Lobo Brothers, een groepje waar vooral tieners wég van waren.[4]

Het einde van de zwarte jazz

Toen het zijn functie als populaire, dansbare muziek begon te verliezen, ontwikkelde jazz zich - wellicht door de nood gedwongen - gaandeweg tot een kunstvorm die nog maar een relatief kleine groep fijnproevers wist aan te spreken. Hoe moest het verder met de jazz? Ook het handjevol zwarte Amerikaanse jazzmusici dat zich vanaf de jaren vijftig in het gastvrije Nederland vestigde, had daar niet direct antwoord op. Als grootheden waren ze binnengehaald, maar voortaan moesten ze genoegen nemen met bescheiden optredens in jazzkelders voor vijftig, zestig man publiek. Aan grote namen geen gebrek: tenorreuzen van wereldformaat als Don Byas, Ben Webster, Johnny Griffin en Sandy Mosse woonden voor korte of langere tijd in Nederland, maar dat was niet omdat ze hier zoveel werk hadden.

Don Byas (1912-1973) huwde in 1953 de Nederlandse vrouw die hij op tournee door Europa had leren kennen. Dat zijn glamoureuze trektocht langs internationale tophotels en vermaarde clubs begin jaren zestig ten einde liep, was volgens Byas te wijten aan The Beatles. De saxofonist weigerde onder de prijs te werken; dan bracht hij nog liever het merendeel van de tijd vissend door voor zijn woning aan de Amsterdamse Admiralengracht. ‘De mensen willen geen jazz meer,’ stelde hij in een interview mismoedig vast. ‘Jazz is geboren uit de zorgen en moeilijkheden en het onrecht van de zwarte mensen in Amerika. Iedere vijf minuten vrije tijd die ze hadden, gingen ze dansen. Jazz is een soort primitieve uitbarsting.’[5]

Hans Dulfer die eind jaren zestig de fameuze ‘Jazz in Paradiso’-avonden programmeerde, had er achteraf spijt van dat hij Byas niet vaker uitnodigde om op te

treden. ‘Hij woonde immers in Amsterdam en zou er altijd wel blijven, dus dat optreden van Don werd altijd even uitgesteld’ (Dulfer 1973, 5).

Ben Webster (1909-1973) vestigde zich in 1966 in Amsterdam, waar hij zeven jaar later aan een longontsteking overleed. In 1967 portretteerde Johan van der Keuken hem in de ontroerende televisiefilm ‘Big Ben’, waarin het accent lag op de waardige vereenzaming van een genie dat uitsluitend voor zijn muziek leefde. Webster bewoonde een huurkamertje bij een zorgzame weduwe die nauwelijks Engels sprak: ‘Voorthat you outgaat Ben, you eerst eten?’ Toen na zijn dood het koffertje met zijn tenorsax werd opengemaakt, lag daar naast ‘Ol' Betsy’ - zoals hij zijn instrument noemde - een tandenborsteltje: Ben Webster bleek voor zijn optredens nog altijd zijn weinige haren te ‘zwarten’. Mogelijk met schoensmeer, want opeens herinnerde men zich dat hij altijd een doekje op een fauteuil legde wanneer hij er zijn hoofd op liet rusten. Hij gaf af (De Valk 1992, 123).

De Amerikaanse drummer Wally Bishop (1906-1986) had met Jelly Roll Morton, Earl Hines en Coleman Hawkins gewerkt voordat hij zich in 1949 definitief in Nederland vestigde. ‘Wally en zijn zes kleine negertjes,’ schreef jazzblad *Rhythme* over het internationale combo waarmee de slagwerker in 1952 furore maakte.[6] Bishop was niet eenkennig in zijn voorkeuren en begeleidde tot op hoge leeftijd Nederlandse jazzmusici en Amerikaanse collega's die hier op toernee waren.

De in Ghana geboren pianist Cab Kaye (1921-2000) had in 1950 met zijn ‘all coloured band’ een langdurig contract bij Avifauna in Alphen aan den Rijn. ‘Dat Negerbands over het algemeen zo geliefd zijn bij het publiek is voor een niet gering deel het gevolg van hun arbeidsvreugde - niet, zoals jaloerse tongen wel eens beweren, alleen om de kleur. En hiermee is een voorname verdienste van het ensemble gekarakteriseerd,’ recenseerde in april 1950 het maandblad *Swing & Sweet* de muziek van Kaye. Eind jaren zeventig opende hij met zijn Nederlandse echtgenote een pianobar in het centrum van Amsterdam. Negen jaar lang zat Kaye daar tot drie uur 's nachts achter het klavier, in de weekends zelfs een uur langer. Hij was streng voor zijn publiek en hield abrupt op met spelen als er naar zijn smaak teveel doorheen werd gepraat. Het Nederlandse Jazzarchief bewaart het manuscript van de ongepubliceerde, nogal droevige autobiografie van Kaye. Daaruit blijkt dat de pianist vond dat hij hier nooit de erkenning had gekregen die hem toekwam.

Uit de verzamelde heldenlevens stijgt het bijna stereotype beeld op van de zwarte jazzmusicus die zijn topperiode beleefde toen het genre nog controversieel en vooruitstrevend was. In Nederland getuigde bewondering voor bebop en hardbop óók van een maatschappelijke instelling die haaks stond op de xenofobische weerzin tegen alles dat van ver kwam. Van de *free jazz* die in de tweede helft van de jaren zestig een nieuw, opstandig geluid liet horen, moest de oudere generatie zwarte musici niets hebben.

Tegelijkertijd ontwikkelde zich in Europa een eigen variant op de geïmproviseerde muziek die weinig raakvlakken had met de Amerikaanse jazz. In Nederland werd deze ‘school’ vertegenwoordigd door de grensverleggende Instant Composers Pool,

waarvan pioniers als Willem Breuker, Misha Mengelberg en Han Bennink vanaf het eerste uur deel uitmaakten. Uit die kring kwam de Bond van Improviserende Musici (BIM) voort die subsidiënten wist te overtuigen van de noodzaak om prioriteit bij vernieuwende projecten te leggen. Het BIM-huis in Amsterdam figureerde als landelijk podium voor de meest avontuurlijke vorm van jazz, die volgens puristen strikt genomen geen jazz meer was.

Surinaamse muziek strookte niet met de doelstellingen van de BIM en het BIM-huis, maar dat was uiteindelijk geen situatie waar de jongste lichting Surinaamse musici genoegen mee nam. Zij spraken van ‘discriminatie’ en gingen eind jaren zeventig zelfs kortstondig tot een bezetting van het BIM-huis over om speelbeurten af te dwingen.

Het maandblad *Jazz Nu* inventariseerde in 1983 in een themanummer over ‘Paramaribop in Nederland’ de onvrede van onder andere drummer Eddie Veldman, die zei: ‘Ik ben al zo'n elf jaar hier en heb al in heel wat formaties gespeeld. Mijn ervaring is dat, ook al werk je keihard, je nooit die waardering krijgt die Hollandse collega's wél krijgen. Het gevolg is dat je sociaal-economische positie ook niet dezelfde is’ (Vroegindeweij 1983, 144-147). In hetzelfde artikel wond bassist Vincent Henar van Fra Fra Sound zich op over een recensie die kort tevoren in het *Nieuwsblad van het Noorden* had gestaan. Het betrof de bespreking van een optreden in Groningen, waar de trompettiste Saskia Laroo zich als gastsoliste bij de band had gevoegd. ‘Laroo gaf letterlijk en figuurlijk de toon aan in de Surinaamse groep Fra Fra Sound,’ schreef de krant. ‘Als stralende blanke godin temidden van een zwetend en zwoegend zootje zwarte muzikanten stak de jonge trompettiste daar ook met koppie (fraai) en schouders (bevallig) bovenuit.’ Henar liet zijn schriftelijke protest bij de redactie vergezeld gaan van tweehonderd handtekeningen van verontwaardigden die met hem van mening waren dat het proza een racistische tendens vertoonde. De betrokken journalist erkende dat hij een en ander ‘ongelukkig had geformuleerd’ en bood zijn excuus aan. De Black Straight Music van fluitist Ronald Snijders, de Fra Fra Sound van Vincent Henar, het Surinam Music Ensemble van bassist Pablo Nahar, de groep Sunchild van gitarist Franky Douglas en drummer Eddie Veldman baseerden zich op de rijke kaseko- en kawina-traditie van Suriname, maar het was géén volksmuziek. De bands speelden te eigenzinnig om een vrolijke dansavond te kunnen opluisteren. Maar voor het clubcircuit waar de geïmproviseerde muziek ten gehore werd gebracht, speelden de formaties weer te melodieus.

Begin jaren tachtig leek er nauwelijks nog een podium voor de ‘nieuwe zwarte jazz’ te bestaan. Die dramatische situatie behoort inmiddels weer tot het verleden. In het multiculturele Nederland van tegenwoordig worden ‘mengvormen’ juist bijzonder gewaardeerd. Snijders, Nahar, Douglas, Veldman en andere jazzmusici met Caraïbische *roots* hoeven zich niet langer te bewijzen. Ze maken deel uit van de grote namen in de geïmproviseerde muziek in Nederland. Over hun huidskleur hoor je niemand meer.

Rudie Kagie

Eindnoten:

1 *De Radiogids*, 1935.
2 *Het Signaal*, 1936, 12.

3 *De Jazzwereld*, 1937.
4 *Teenager Troeven*, 1961.
5 *De Volkskrant*, 3 januari 1970.
6 *Rhythme*, augustus 1952.

Voorjaar 1928. Albert Helman publiceert Mijn aap schreit.
6 'Aap in het diepst van mijn gedachten'

In 1928 publiceerde de in Paramaribo geboren schrijver Albert Helman (pseudoniem van Lou Lichtveld, 1903-1996) *Mijn aap schreit. Een korte roman*. Hierin vertelt hij over een jongeman die een aapje koopt van een jager. Wanneer hij ziet hoeveel aandacht deze krijgt van vrouwen, met name van de vrouw op wie hij verliefd is, besluit hij zijn aap te vermoorden. 'Uit haat en ergernis,' zo licht de jongeman zijn daad toe. 'En om mijzelf te bevrijden' (67).[1] Hoewel het een opmerkelijke sadistische moord is - hij vergiftigt het eten van zijn aap en begeleidt vervolgens het sterven door muziek op zijn fagot te spelen - kon de roman bij verschijning nauwelijks de aandacht trekken van critici. Anton van Duinkerken, die samen met Helman in de redactie van het katholieke tijdschrift *De Gemeenschap* zat, merkte in zijn recensie in *De Tijd op Zondag* van 16 juni 1928 dat er enkele mogelijk aanstootgevende, want seksueel getinte passages in voorkwamen, maar verwachtte geenszins dat *Mijn aap schreit* ophef zou veroorzaken. 'Laat ons liever hopen op de voltooiing der "Stille Plantage"', aldus Van Duinkerken.

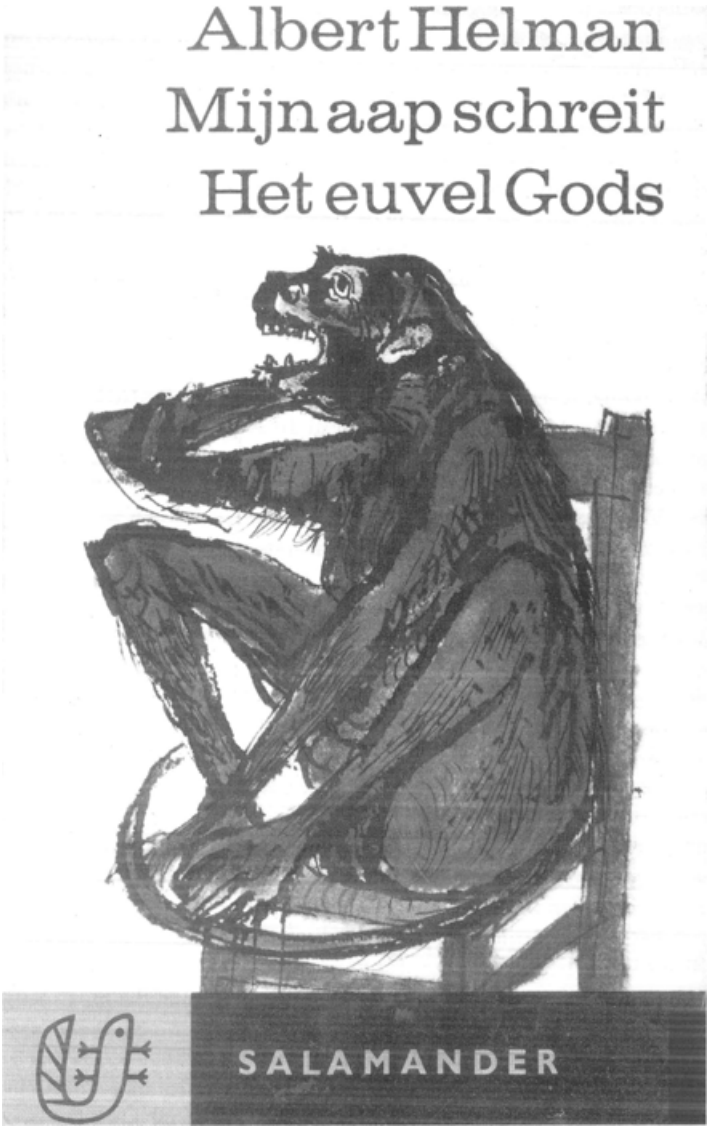
De Stille Plantage (1931) was het door Helman aangekondigde vervolg op *Zuid-zuid-west* (1926), Helmans prozadebuut over een jongeman die naar Europa vertrekt maar met heimwee terugdenkt aan zijn geboorteland Suriname. Met dit boek had hij de Nederlandse letteren opgeschrikt door in een epiloog vlijmscherpe kritiek te uiten op het koloniale beleid. Hij verweet de Nederlanders dat zij een 'ver land' lieten 'verschrompelen in de dorre woestijn'. Die woorden werden Helman niet in dank afgenomen en zouden hem lang blijven achtervolgen. Niet alleen verzocht de uitgever hem bij herdruk de laatste twee bladzijden weg te laten, wat Helman weigerde, ook kreeg hij geen leerstoel aan de Universiteit van Leiden, omdat het ministerie van Koloniën, die de leerstoel financierde, de desbetreffende passage 'anti-Nederlands' vond. Helman was woedend en besloot kort daarop, in 1932, Nederland in te ruilen voor Spanje: 'Weg uit dit land. Ik wil met Nederland niks meer te maken hebben!' (Van Verre 1980, 25).

Binnen Helmans omvangrijke oeuvre is de meeste aandacht uitgegaan naar zijn koloniale romans *Zuid-zuid-west* (1926), *De stille plantage* (1931) en *De laaiende stilte* (1952). Deze zouden hem in verschillende literatuurgeschiedenissen het predikaat van en 'eerste belangrijke Surinaamse schrijver' (Calis 1984, 155) en 'nestor van de Surinaamse letteren' (Schenkeveld-van der Dussen 1993, 816) opleveren. Helemaal vanzelfsprekend is dat niet. Helman is weliswaar in Suriname geboren, maar het

merendeel van zijn leven bracht hij níet in Suriname door, maar onder meer in Nederland, Spanje, Italië en Mexico. Wel keerde Suriname als thema vaak terug in zijn werk: steeds opnieuw ging hij in zijn journalistieke werk, zijn poëzie en zijn romans in op de koloniale machtsverhouding tussen Nederland en Suriname. Men kan zich dan ook afvragen hoeveel van de koloniale problematiek hij al heeft verwoord in het vroege werk *Mijn aap schreit*. Het ten onterecht in vergetelheid geraakte *Mijn aap schreit* schreef Helman immers vlak na zijn komst in Nederland in 1921, nog vóór de publicatie van *Zuid-zuid-west*.

Mijn aap schreit lijkt in eerste instantie vooral te gaan over de worsteling van een streng religieus opgevoede jongeman met zijn seksualiteit. De belangrijkste vraag die het verhaal oproept, is: waarom haat de ik-verteller de aap zó verschrikkelijk dat hij besluit het dier uit de weg te ruimen? Waarvan wil de ik-verteller zich bevrijden en waarom projecteert hij dat nu juist op een aap? De gruweldaad van de ik-verteller is vaak in psychoanalytische termen geduid (Arion 1977; Van Kempen 1998b; Fierens 1968). De aap wordt dan opgevat als een afgesplitst, problematisch deel van de ik zelf: het alter ego van de ik-verteller, dat het onbewuste gevoelsleven, het instinctmatige vertegenwoordigt. Doordat de ik-verteller zijn seksuele energie niet kan uiten, worden zijn gevoelens omgezet in agressie jegens de aap. Een dergelijke Freudiaanse verklaring van de daad ligt inderdaad zeer voor de hand. Niet alleen is bekend dat Helman in zijn jeugdjaren een uitvoerige studie maakte van Freud (Van Kempen 1998a, 13), maar tevens is het verhaal doordrenkt van Freudiaans jargon (‘fixatie’, ‘fetish’, ‘bewustzijnsvernauwing’, ‘hysterie’, ‘angst’, ‘het Zelf’), en heeft de hoofdpersoon bovendien een droom die zo lijkt weggelopen uit Freuds *Die Traumdeutung*. Hoewel de verschillende interpreten van *Mijn aap schreit* geen aandacht besteden aan de vraag waarom de ik-verteller het nu juist op een *aap* heeft voorzien, is ook dit goed te verklaren binnen een Freudiaans interpretatiekader. De aap wordt in de iconografie immers geassocieerd met datgene wat wij aan het onderbewustzijn koppelen: geilheid en ongeremde seksualiteit (Janson 1952).

De betekenismogelijkheden van de aap reiken echter nog verder. Mijn idee is dat Helman de aap ook heeft ingezet voor een onderzoek naar zijn positie als migrant. De aap is bij uitstek een geschikte figuur voor een dergelijk zelfonderzoek. Net als de migrant, die zich tussen verschillende culturen bevindt, wordt de aap vaak gezien als een *tussenfiguur*. van alle dieren lijkt deze immers het meeste op de mens, maar het is geen mens. Vanwege de ambivalente positie van de aap, die zich tussen het dierenen mensenrijk in bevindt, roept deze, net als de migrant, onrust op. Voortdurend probeert men dan ook de positie van de aap te duiden: hoe menselijk is deze, en hoe aapachtig is de mens?[2] Volgens sommige kritische denkers, waaronder de biologe en cultuurcritica Donna Haraway, is de aap dankzij zijn gelijkenis met de mens het dier bij uitstek met behulp waarvan de mens zijn identiteit probeert te construeren.[3] De mens projecteert zijn vragen, verlangens en angsten op de aap: wie ben ik, waar kom ik vandaan en hoe moet ik leven? Verhalen over apen, aldus Haraway, onthullen dan ook veel over het zelfbeeld van de mensen die ze vertellen.



Afb. 6.1 Omslag van de herdruk van *Mijn aap schreit* uit 1957, Querido

Voor de zwarte mens ligt de relatie met de aap en de constructie van een zelfbeeld complexer. In de iconografie worden aan de aap immers vaak dezelfde eigenschappen toegekend als aan de zwarte ander, zoals primitiviteit, wildheid, dierlijkheid, seksualiteit, vrouwelijkheid, geilheid (Janson 1952). In het wetenschappelijk denken over evolutie in de negentiende eeuw over 'rassenverschillen' werden zwarte mensen beschouwd als 'lagere' primitievelingen die 'dichter' bij de aap stond dan de blanke mens (Jahoda 1999). Deze gelijkenis tussen zwarte mensen en apen heeft zich, al dan niet bewust, hardnekkig in de beeldvorming genesteld, getuige bijvoorbeeld een recensie van Pieter van Os in de *Groene Amsterdammer* over het tijdschrift *Boek-delen*. Daarin zette hij Hafid Bouazza, die niet voortdurend op zijn herkomst wil worden aangesproken, enigszins spottend af tegen Kader Abdolah, die volgens hem maar al te graag zijn Perzische achtergrond blijft benadrukken: 'Dat is nu eens een kunstenaar die zich als een heuse orang-oetan op de allochtone borst slaat', aldus Van Os.[4]

Ook migrantenschrijvers zelf refereren aan deze traditie. De Nederlands-Marokkaanse schrijver Said El Haji gaf in het dagblad *Trouw* te kennen zich tijdens de boekenweek te voelen als 'het aapje van zijn uitgever', en ook Abdelkader Benali geselde in een interview met *NRC Handelsblad* het boekenweekthema: 'Wij interculturele schrijvers blijven zo een soort aapjes.' In het verhaal 'De verloren zoon', opgenomen in *De voeten van Abdullah* (1996), schrijft Hafid Bouazza over een Nederlandse vrouw die zich tot ergernis van haar zoon tot de islam heeft bekeerd en 'Arabischer' probeert te zijn dan de Arabieren. Ze verandert zelfs haar naam in 'Maimuna' ('aap'), wat haar zoon een 'stap terug in de evolutie' vindt.[5] En onlangs nog konden we in *NRC Handelsblad* in de rubriek 'Ik@NRC.nl', waarin lezers verslag doen van hun alledaagse ervaringen, lezen hoe een androgyne Surinaamse vrouw zonder make-up door een klein jongetje voor een 'aap' wordt gehouden en door zijn opgelaten moeder wordt gecorrigeerd: 'Dat is geen aap, dat is een meneer' (Drenthe 2003). Dat is dubbel pijnlijk: ze is niet alleen een vrouw die voor een meneer wordt aangezien, maar ook een zwarte die voor een aap wordt gehouden. Maar het is ook komisch, omdat het de Surinaamse zelf is die op luchthartige toon de anekdote vertelt ter vermaak voor de achterpagina. Het maakt verschil of de zwarte mens als etnische ander als aap wordt gezien vanuit het witte perspectief (dat beeld is immers racistisch besmet) of dat hij of zij zichzelf die figuratie toe-eigent. Dat Helman de aap uitkiest is dan ook intrigerend. Uit biografische gegevens kunnen we opmaken dat Helman zeer gefascineerd was door apen, omdat hij vond dat hij als Surinamer zelf op een aap leek. Wegens zijn gebogen postuur, zijn grote oren en zijn 'aapachtig' gezicht werd hij vroeger op school vaak voor aap uitgescholden, iets wat hem bij vlagen vreselijk dwars zat.[6] Als klein kind werd hij bovendien door zijn slechtziende grootmoeder 'besnuffeld' alsof hij een dier was (Van Verre 1980, 11). De aap is, met andere woorden, een geschikte figuur aan de hand waarvan Helman zijn worsteling met de complexe (stereotype) beelden van hemzelf als de etnische ander onderzoekt.

De aap als tussenfiguur

Wat het meeste opvalt aan *Mijn aap schreit* is de ambivalente houding van de hoofdpersoon tegenover zijn aap. Enerzijds is hij hevig gefascineerd door de gelijkenis tussen hem en de aap en kent hij hem ‘wijsheid’, ‘evenmaat’ en ‘wil’ toe. Anderzijds wil hij niets liever dan het dier op een afstand houden. De aap kenmerkt zich in de visie van de ik-verteller door een voortdurende ambivalentie: soms kent hij de aap verstand toe, dan weer vindt hij het een dom beest dat niets anders doet dan zijn behoeften bevredigen.

Gedurende het verhaal komt de ik-verteller steeds voor vragen te staan. Kan zijn aap denken, net als een mens? Kan zijn aap verliefd worden, net als een mens? Moet hij zijn aap ‘straffen’ als deze iets verkeerd doet, en zo ja, hoe? Met een pak slaag? Wat moet zijn aap eten, hetzelfde als een mens? Wanneer de ik-verteller over het eten voor zijn aap moet beslissen, twijfelt hij bijvoorbeeld tussen ‘Nutricia's kindermeel’, een typisch door mensen gemaakt cultuurproduct voor kinderen, of ‘een kleine zeldzame sapotille, die alleen in de binnenlanden van Guyana groeit’ (16), een tropische vrucht afkomstig van de sapotilleboom, waarvan het melksap als grondstof dient voor de bereiding van kauwgum, een typisch natuurlijk product. De ik-verteller kiest voor een soort tussenoplossing: ‘halfrijpe vruchten’ en ‘frissche sla’ (17). Dit suggereert dat hij zijn aap, die eerst in de vrije natuur leefde, maar nu een huisdier is geworden, beschouwt als iets tussen ‘natuur’ en ‘cultuur’ in. Hij is een soort tussenfiguur: niet helemaal dier meer, maar ook nog niet niet direct een mens, oftewel: dier èn mens tegelijkertijd. Misschien lijkt hij nog wel het meest op een kind dat nog niet het volwassen (mens)dom heeft bereikt, zoals de overweging om hem kindermeel te geven suggereert.

De ik-verteller aarzelt voortdurend of zijn aap recht heeft op een eigen leven en in hoeverre hij zijn eigendom is. Soms irriteert het hem mateloos dat het dier er geen bezwaar tegen lijkt te hebben verkocht te worden door de jager, en is dat volgens hem een teken dat zijn aap ‘geen greintje verstand’ (14) bezit. Wellicht herinnert de aap hem aan de koloniale geschiedenis waar slaven verhandeld werden: zijn aap had eigenlijk moeten weigeren zich als ‘bezit’ te laten verhandelen. Dan weer meent de ik-verteller dat er een duidelijke hiërarchie tussen hem en zijn aap is: de aap dient hem te gehoorzamen - zo niet, dan volgt een pak slaag. Wanneer we de aap hier als zijn alter ego lezen, dan suggereert deze passage dat de ik-verteller psychologisch baas in eigen huis wil zijn: hij wil noch met zich laten sollen, noch wil hij zich laten domineren door onbewuste dan wel rebellerende aspecten van zichzelf. Het is in dit opzicht veelzeggend dat de ik-verteller het steeds nadrukkelijk in bezitstermen heeft over ‘mijn’ aap.

Opmerkelijk is ook dat hij zijn aap geen naam wil geven. Wanneer een meisje waarop de ik-verteller ooit verliefd was, met haar ‘smalle witte vingers’ over zijn kop strijkt, en vraagt naar de naam van de aap, zegt hij dat hij gewoon ‘aap’ heet. ‘Dat is weer echt iets voor jou. Aap, aap, zoo bloot, zoo koud, zonder de minste poëzie

[...].' Daarmee typeert zij de ik-verteller niet alleen als een verstandsmens zonder verbeelding, maar ook als een 'koud' persoon die geen persoonlijke relatie met zijn aap aan durft gaan: een persoonlijke naam geven is immers het toekennen van identiteit en onverwisselbaarheid met anderen. Als zij hem enkele namen voorstelt, wordt hij boos:

> O, deze valsheid! Zij streelt het beest en zij aanvaardt zijn beestelijkheid niet; zij geeft hem een naampje dat zijn beestelijkheid kenmerkt en ridiculiseert tegenover de hele wereld, en zèlf is ze blij en lief en mooi en poëtisch. Hoe kon ik nu op eenmaal zó haten de blanke hand die straks over zijn haren streek. Had ik ook een naam van haar gehad? O ja, een apenaam, een staart, mon panache! Ik stond te trappelen dat ze weg zou gaan. Het werd mij te veel. (28)

Opvallend is dat hij hier opnieuw benadrukt dat haar hand blank is; hij verwijt het meisje dat zij de aap weliswaar aait, maar hem niet werkelijk erkent. Zij ziet immers alleen de lieve schattige kanten van de aap en niet zijn 'beestachtigheid'. Zij erkent hem dus niet volledig, maar alleen die aspecten die haar bevallen. Doordat hij zich vereenzelvigt met de aap, door zich af te vragen of hij niet ook zelf een *apenaam* van haar heeft gekregen, zou je deze gelijkschakeling ook meer allegorisch kunnen lezen. De migrant mag niet volledig subject worden, met een eigen wil en zelfs een beestachtige kant, maar moet voldoen aan het ideaalbeeld van de schattige migrant. In ruil daarvoor krijgt hij een aaitje over zijn kop. Die gedachte maakt hem boos, en hij hoopt dat het meisje weggaat zodat hij de opborrelende boze gevoelens niet hoeft te voelen.

Afhankelijk van de loyaliteit die de aap aan hem betuigt, wisselt de visie van de ik-verteller. De grootste woedeuitbarstingen overvallen hem als de ik-verteller opmerkt dat de aap veel aandacht van vrouwen krijgt, en dat deze vrouwen hem voortdurend met de aap vergelijken. Als zijn moeder de aap aanhaalt, vindt hij dat de aap 'giechelt' op zijn 'domste manier', en gaat hij vlug een boek halen, waarmee hij zijn eigen geestelijke superioriteit lijkt te willen onderstrepen. Tegen zijn moeder zegt hij: 'Ben je niet vies van dat beest? Ze zijn zoo onzindelijk.' (19) De ik-verteller gebruikt hier het woord 'beest' als een soort verwijderingsstrategie om hem op afstand te houden. Maar zijn moeder antwoordt hem dat hij zelf ook als een beest was, toen hij een kind was. De ik-verteller ergert zich opnieuw aan deze vergelijking, omdat hij daarmee zijn aap *is*. Woedend gooit hij het boek naar het hoofd van de aap. Met het boek lijkt hij zijn geestelijke superioriteit te willen onderstrepen, en zijn aap aan te willen sporen tot volwassenwording en beschaving, tot het lezen van een boek. Maar de aap smijt het boos in een hoek, alsof het daarmee opnieuw wil zeggen: ik pas me niet aan jouw normen van beschaving aan.[7]

Missing link

De ambivalente positie van de aap, die zich als huisdier tussen natuur en cultuur, verstand en gevoel bevindt en ook iets kinderlijks heeft, komt ook tot uitdrukking in een discussie die de ik-verteller met zijn broertje heeft over de *missing link*, waarbij ze praten over de rol van de aap als tussenfiguur als het gaat om de afstamming van de mens van de aap.

> ‘Weet je eigenlijk wel wat een aap is?’ vroeg ik, om hem te plagen.
> ‘Natuurlijk’, antwoordde hij. ‘We hebben het pas nog geleerd. Apen zijn zoogdieren van de eerste klasse. Ze worden verdeeld in apen van de oude en apen van de nieuwe wereld. Het verschil zit ‘m in het breede of smalle neustusschenschot, en in de tandformule. De apen van de oude wereld hebben geen, of een korte staart, die van de nieuwe wereld meestal een lange staart en grijpvoeten.’
> ‘Je vergeet wat,’ zei ik. ‘Ze hebben evenals de mensen een duim die opponeerbaar is. Je moet niet alleen de verschillen leren, maar ook de overeenkomst.’
> M'n broertje dacht na. ‘Ja,’ herinnerde hij zich, ‘er is ook nog zoo'n kwestie omtrent de gelaatshoek. Maar het is allemaal flauwekul, want er is een schakel zoek tusschen mens en aap en die schakel zal wel nooit te vinden zijn. 't Verstand, zie je...’
> ‘Heb je weleens gehoord van de Pithecanthropos Saman en van de Homo Heidelbergensis?’ vroeg ik.

De broer van de ik-verteller suggereert dat de *missing link* nooit gevonden zal worden, omdat er een grote evolutiesprong is gemaakt, waarbij mensen ‘verstand’ kregen. De ik-verteller sputtert tegen door twee *missing links* te noemen. Met ‘Pithecanthropos Saman’ doelt de ik-verteller op een mensaap (pithecanthropos). ‘Saman’ is Indiaans voor ‘sjamaan’, een bemiddelaar tussen het gevoel en de ratio, natuur en cultuur, de mens en het goddelijke. De ‘Homo Heidelbergensis’ verwijst naar een mensaap, die in 1907 werd opgegraven in Heidelberg in Duitsland.

De ik-verteller bekijkt vervolgens zijn broertje. ‘Ik merkte nu pas dat zijn schouders nog breder begonnen te worden, dat zijn gezicht iets hards kreeg. In zijn stem begon mij een onechte mannelijkheid te hinderen’ (46). Doordat de ik-verteller zijn betoog over de *missing link* hier onderbreekt met een observatie van zijn broertje die een zwaardere stem krijgt en bredere schouders, vergelijkt hij de evolutie van aap naar mens met die van kind naar volwassene. Deze analogie was in de tijd dat *Mijn aap schreit* werd geschreven niet ongebruikelijk. Het is zeer wel mogelijk dat de ik-verteller hier refereert aan Freud, die de ontwikkeling van de menselijke soort als geheel (fylogenese) met de ontwikkeling van het individu (ontogenese) vergeleek (Corbey 1991). Hij beschouwde beide ontwikkelingen als een evolutie van primitief naar beschaafd. Net zoals de ontwikkeling van de menselijke soort als geheel een weg van wildheid naar beschaving was, zo ontwikkelde het kind zich van een ‘primitief’ wezen naar een ‘beschaafde’ volwassene. Freud vergeleek het gedrag van kinde-

ren met het ‘primitieve’ gedrag van ongeciviliseerde volkeren. Beiden waren impulsief, negeerden regels, lieten zich leiden door hun driften en waren spontaan, zo stelde hij. De primitieve volkeren werden door Freud op hun beurt weer met dieren vergeleken. In *Mijn aap schreit* zien we iets soortgelijks op twee manieren terug: kinderen worden met apen vergeleken en de aap wordt regelmatig met een kind vergeleken. Wanneer de aap speelt met eikels als knikkers, rolt hij ze ‘als een jochie’ (26), en wanneer de aap schreit zit hij ‘rechtop als een kind’ (53). De aap wordt derhalve in *Mijn aap schreit* geassocieerd met een vertegenwoordiger van een ‘ongeciviliseerd’ volk. De ik-verteller probeert daar enerzijds afstand van te nemen en weigert toe te geven aan zijn ‘primitieve’ en ‘beestachtige’ driften. Hij wil bij de beschaafden horen. Anderzijds lijkt de ik-verteller er juist naar te verlangen meer ‘kinderlijk’ als zijn aap te zijn en ruimte te geven aan zijn gevoelens.

‘Kijk hem daar eens liggen, 't is net een mens’, (46) zegt de broer na de discussie over de *missing link*. Hij legt prompt een zakdoek over hem heen, waarop de ik-verteller constateert: ‘Hij had plotseling gezien dat mijn aap naakt was. Naakt gelijk een mens. En hij was de verloren schakel vergeten, de schakel voor de Homo Heidelbergensis.’ Die verloren schakel, van voor 1907, verwijst mogelijkerwijs naar de gangbare ideeën in de negentiende eeuw over de ‘primitieve’ of zwarte ander als *missing link*. Immers, het aankleden van de aap, op het moment dat zijn menselijkheid wordt erkend, is opmerkelijk. ‘Tenslotte was ik opgegroeid in een land waar naakt heel gewoon was’, vertelde Helman in een interview. ‘Indianen en Bosnegers liepen daar meestal heel of half naakt. Maar dat scheen voor mijn vader een andere zaak te zijn - dat waren wilden. De beschaving mocht niet naakt zijn, van die heidense zaken hoorde ik geen kennis te dragen’ (Van Verre 1980, 20). Helman memoreert hier een voorval waarbij zijn vader hem betrapte met een foto van een naakte Venus in zijn handen, hetgeen zijn vader woedend maakte. Immers, het kijken naar een naakte vrouw is het toegeven aan de ‘lagere’ ‘aapachtige’ lustgevoelens.

Aap als spiegel

In *Mijn aap schreit* zien we een soortgelijke woede-uitbarsting terug: hier betrapt de ik-verteller zijn aap met in zijn ‘zwarte poot’ een foto van Martha, de jonge vrouw op wie hij zelf verliefd is. Hij verdenkt de aap ervan dat deze ook op haar verliefd is. Wanneer de ik-verteller Martha enkele dagen later treft, doet hij er alles aan om de aap bij haar uit de buurt te houden. De aap ‘kreunt’ steeds als hij Martha ziet en houdt zijn poot uitgestrekt als ‘de hand van een bedelaar’. Het is alsof de ik-verteller zichzelf aanschouwt: vlak voordat hij naar zijn aap kijkt, mijmert hij over de vraag of Martha van hem houdt.

De ik-verteller heeft diezelfde nacht een droom waarin hij de aap samen met een vrouw aantreft in bed. Hij probeert de aap kapot te slaan, maar deze komt met zijn kop tussen de knieën van de vrouw tevoorschijn. De aap wordt hier voorgesteld als

de minnaar van de vrouw én als haar kind: hij steekt zijn tongetje uit, hetgeen tegelijkertijd een erotische suggestie is en een ‘ikke lekker wel en jij niet’-gebaar. De ik-verteller ziet vervolgens spiegelruiten waarachter duizend apen hun tong uitsteken. Het beeld van de ene aap is dus enorm uitvergroot, in plaats van vernietigd. De aap kan niet gedood worden, en symboliseert de ‘Wiederkehr des Verdrängten’. De ik-verteller is jaloers: niet hij, maar de aap is haar minnaar en haar kind.

Dat de ik-verteller zich vergelijkt met en spiegelt aan de aap blijkt ook uit een passage die op de droom volgt:

> Het was alsof je in een huis moest wonen met niets dan je eigen portretten. Een museum vol ‘pictures of Dorian Gray’. En niets, niets om je aan vast te klampen. 't Is alles van hetzelfde: alle boeken zijn zelfportretten, alle dingen. Waar je ook gaat, ik, ik, ik, overal ik. Nergens kom je buiten jezelf, kijk je buiten jezelf. De verraderlijke leer van Delphi heette: Ken uzelve! Maar kennen wij iets anders dan onszelf, dat kleine opdringere Zelf waarvan wij bezeten zijn? Moeder, mijn broertje, Martha, het meisje, de aap, 't is alles mijzelf; alle travesti's van Ik. O, wanneer ik eindelijk eens het Andere vond, dan, dan pas, zou ik kunnen liefhebben en gelukkig zijn. (57)

Het menselijk bewustzijn wordt hier voorgesteld als een spiegelpaleis. De ik-verteller ziet overal waar hij kijkt zichzelf, en noemt alle mensen om hem heen, inclusief de aap, ‘travesti's van Ik’. Voortdurend ziet hij zich geconfronteerd met zijn eigen portretten. Het ‘Andere’ kan hij blijkbaar niet vinden, want hij ziet in alle anderen die in het verhaal genoemd worden vermommingen van zichzelf. Pas wanneer hij het ‘Andere’ vond, zou hij gelukkig zijn, zo erkent hij. De ik-verteller realiseert zich dat de ‘ander’ altijd geconstrueerd is in relatie tot het zelf, en dat je het in die zin ook zelf bent. Hij spreekt van het ‘kleine, opdringerige Zelf’, hetgeen mogelijkerwijs naar zijn aap verwijst, die hem steeds opnieuw lastig valt. De ik-figuur probeert een beeld van zichzelf te krijgen door voortdurend bezig te zijn met de aap. Maar zijn aap confronteert hem steeds weer met zichzelf, en dan met name met die aspecten die hij niet goed kan integreren in zijn persoonlijkheid, zoals seksualiteit, kinderlijkheid ‘beestachtigheid’ en agressie - juist die eigenschappen die doorgaans aan de ‘primitieve ander’ worden toegekend.

In mijn interpretatie krijgt de voortdurende ambivalente houding van de ik-verteller jegens zijn aap ook een symbolische betekenis. De aap groeit hier uit tot een geschikte figuur aan de hand waarvan de ik-verteller zijn worsteling met de complexe (stereotype) beelden van hemzelf als de etnische ander onderzoekt. Gedurende de hele roman probeert de ik-verteller zich ervan te overtuigen dat hij superieur is aan de aap, maar uit alles (zoals de droom) blijkt dat de aap voor hem iets belangrijks vertegenwoordigt, namelijk het verlangen om zijn eigen Surinaamse geschiedenis en de (zelf)beelden van de migrant waarmee hij geconfronteerd wordt (zoals primitiviteit, agressie en seksualiteit) in zijn identiteit te integreren.

De aap als zelfportret van de migrant

Het is verleidelijk om *Mijn aap schreit* in zijn geheel als 'zelfportret' van Helman te lezen, temeer daar de ik-verteller zijn boeken 'zelfportretten' noemt, en vele passages, zoals die waarin de ik-verteller zijn aap met een foto betrapt, ook terug te vinden zijn in het leven van Helman zelf. Zoals de ik-verteller zich aangetrokken voelt tot zijn aap en dan weer afgrijzen voelt, zo werd ook Helman in zijn leven steeds weer heen en weer geslingerd tussen heimwee naar en afkeer van Suriname. De vraag naar positiebepaling is dan ook direct gerelateerd aan Helmans migrantenpositie. Van zijn twaalfde tot zijn veertiende verbleef Helman op een kostschool in Nederland. Nederland viel tegen: 'Rivieren zoals de Maas en de Rijn heetten bij ons kreken [...] De grootste natuur die ik tevoren had leren kennen, die enorme bomen en groote inheemse dieren - slangen van een meter of tien, waar was dat alles hier te vinden?' (Van Verre 1980, 15). Verteerd door heimwee keerde hij terug naar zijn geboorteland Suriname. Daar raakte hij teleurgesteld, omdat hij vond dat Suriname door 'inferieure' mensen werd geregeerd; de wijze waarop de inheemsen, 'van welk ras dan ook', 'achteruit gezet werden', veroorzaakte bij hem grote woede (Van Verre 1980, 24). Met de woorden 'Hier kom ik nooit meer terug!' vertrok hij op achttienjarige leeftijd weer naar Nederland. Daar stuitte hij echter op onbegrip en onwetendheid over wat er zich afspeelde aan de andere kant van de oceaan. Ook zijn studie Nederlandistiek gaf hem geen voldoening. Hij verveelde zich en vond de Nederlandse literatuur niet interessant: 'die wordt wel vreselijk gewichtig aangediend, maar is dat volstrekt niet in de context van de Europese cultuur' (Van Verre 1980, 25). Helman ging zich verdiepen in andere talen, onder meer die van zijn wortels - Helman had Creools, Duits, Nederlands en Indiaans bloed in zich: hij bestudeerde de Creolentalen, de etnologie van Suriname, de folklore, sprookjes en dierenverhalen zoals hij die van zijn Indiaanse grootmoeder overgeleverd had gekregen. In *Mijn aap schreit* treffen we een Indiaans sprookje over apen aan dat door de grootmoeder van de ik-verteller wordt verteld. Een betekenisvolle spanning, namelijk die tussen de taal van het moederland (die in Suriname al niet eenduidig is omdat er meerdere talen worden gesproken) en de Nederlandse taal zien we dan ook steeds terug in Helmans werk: in *Mijn aap schreit* treffen we in hetzelfde intermezzo een rijmpje aan in het Sranan. Na zijn teleurstellingen in Nederland, zoals de afwijzing van de leerstoel, vertrok Helman uit Nederland. Wellicht probeerde hij zijn twijfels en problemen als migrant ook zo op te lossen: door weg te gaan uit Nederland, en in meer zuidelijke landen te gaan wonen en zich als 'kosmopoliet' te presenteren.

Interessant in dit verband is de vraag naar de plek waar *Mijn aap schreit* zich afspeelt. Expliciete verwijzingen naar de relatie tussen het Westen en Suriname treft men niet aan, maar *Mijn aap schreit* wordt gestructureerd door de tegenstelling natuur versus cultuur, en andere hieraan gerelateerde tegenstellingen, zoals buiten versus binnen, vrijheid versus gevangenschap en wildheid versus beschaving. Zowel

de aap als de ik-verteller verkeren in dit verhaal in existentiële eenzaamheid: ze voelen zich gevangen in hun huis. De aap is een huisdier geworden, een situatie die 'onnatuurlijk' is, en voelt zich het prettigst wanneer hij buiten in de vrije natuur is. Wanneer de aap bijvoorbeeld met de ik-verteller gaat wandelen, lezen we: 'Reeds wanneer wij in de buitenwijken kwamen, begon hij te huppelen en dolle sprongen te maken, zonder vrees door zijn capriolen in het prikkeldraad te komen' (25). En: 'Dan zijn wij buiten, waar de weiden openliggen en waar het heesterhout begint. Mijn aap is uitgelaten en maakt een salto over den kop' (26). Vaak lijkt de ik-verteller zich te identificeren met de opgeslotenheid van zijn dier. Als hij ziet dat de aap er levenloos en met 'fletse ogen' bij ligt, zet hij het raam open omdat het hèm 'te eng en benauwd' (32) wordt. Ook omschrijft hij zichzelf als 'een man die met zijn aap de buitenwijken opzoekt, natuurlijk omdat hij iets in de binnenwijken niet vinden kan' (26). Compositorisch worden het gevoel van nergens echt thuis horen en de ambivalente houding van de ik-verteller in *Mijn aap schreit* versterkt door de onbestemde lokatie van het verhaal. Enerzijds lijkt het om Nederland te gaan, daar de ik-verteller het land omschrijft als 'dit vlakke land' (68), en er 'fazanten' (14) zijn, er 'bosch' (13) is; maar anderzijds is er ook 'woud en moeras' (11) en kun je er 'aapjes vangen' (68), hetgeen naar Suriname zou kunnen verwijzen. Niet altijd identificeert de aap zich met zijn verteller. Soms heeft de ik-verteller genoeg van zijn aap: dan wil hij dat deze zich gewoon aanpast en ophoudt met 'mokken' en 'zielig' in een hoekje liggen.

(Zelf)moord

In één passage erkent de ik-verteller wel zijn lijden, wanneer hij ziet dat zijn aap schreit en hij hem in zijn armen neemt.

> In die nacht, in die eenzame regennacht toen allen sliepen, ben ik naast hem neergehurkt. Deemoedig. Ik maakte zijn buikriem los, en heb hem in mijn arm genomen; ik heb hem gestreeld over zijn kop, ik heb hem gekust. Ik voelde hoe binnen mij samenkromp een mateloos medelijden, begeleid van vrees. En ik heb tegen hem gefluisterd dat wij zo zijn, bange dieren in Gods arena. In de kooi van zijn wetten krabben onze handen stuk, handen die willen klimmen en reiken, hoger en hoger, omdat wij sterk zijn, en een vreemde ontembare drift ons dringt. Maar zijn gordel sluit om onze lendenen en met een ketting heeft hij ons vastgelegd. [...] Ik zat neergehurkt naast mijn aap, voor het eerst als zijn meester en zijn gelijke tegelijk. (54)

De ik-verteller begeeft zich hier op gelijke hoogte met zijn aap en voelt ook een gelijkwaardigheid: hij is zijn 'meester' en zijn 'gelijke'. De ik-verteller erkent hier de 'aap' in hem. De aap heeft ambitie, en heeft handen die 'willen klimmen en reiken'. Het is zeer wel denkbaar dat Helman hier verwijst naar een recensie van zijn eerdere werk, een kritiek die hem dwars zat. Vlak voordat Helman *Mijn aap schreit* publi-

ceerde, had de toonaangevende criticus D.J. Kelk hem een ‘omhoogkrabbelende primitief uit de kolonie’ genoemd (Van Kempen 1998a). ‘Het gemengde bloed laat in zijn werk een stem hooren, die anders klinkt dan van een of meer raszuiveren’, voegde hij daaraan toe.

‘Mijn aap schreit’, de woorden die ook de titel van de roman vormen, drukken het diepe lijden en de pijn van de ik-verteller uit, zijn worsteling met zijn identiteit en plaatsbepaling. Met zijn innerlijke lijden weet de ik-verteller zich geen raad. De aap confronteert de ik-verteller steeds opnieuw met hiërarchieën, tussen ratio en instinct, tussen mensen en dieren, mannen en vrouwen, zwarten en witten, beschaving versus barbarij, en bovenal het Westen versus de kolonie. De aap is in de ogen van de ik-verteller een ambivalent dier dat er, anders dan hij, steeds in slaagt twee tegenstrijdige aspecten in zich te verenigen: hij behoort tot de natuur èn de cultuur, gedraagt zich beschaafd en barbaars en is een gevoels- èn verstandswezen.

De conflicterende tussenpositie van zijn aap wordt hem teveel; hij wil van de pijn af en kiest voor een radicale oplossing: de dood. Nu hoeft hij niet langer via de aap geconfronteerd te worden met zijn eigen twijfels en zijn onvermogen. Maar ergens weet hij dat de poging gedoemd is tot falen, want overal waar de ik-verteller kijkt, op welke ander hij ook zijn blik richt, overal ziet hij zichzelf: in de aap, in de vrouw en ook in de vele boeken die hij leest, en die hij ‘zelfportretten’ noemt.

Nadat hij zijn aap heeft vermoord, komt hij de jager tegen, aan wie hij vertelt dat hij zijn aap doodde om zichzelf te bevrijden.

> ‘Ja, we zijn bang voor de kleine waarheid van dit syllogisme, dat in zoverre wij niet van een aap verschillen, wij volkomen daaraan gelijk zijn.
> ‘Jager, dit is een vreselijke waarheid!’
> ‘Toch niet. In een ding verschillen wij heel erg: God heeft ons veel wreder gemaakt dan de dieren. Wij kunnen ook onszelf doden, het zèlf in ons.’
> (49)

Wanneer we de aap lezen als een afsplitsing van de ik-verteller en als een zelfportret van Helman, dan komt ook de moord op de aap in een nieuw, uiterst pijnlijk licht te staan. De moord is dan ook te lezen als een *zelf*moord, een poging om onderdelen van zichzelf waarmee hij zich niet goed raad weet, zoals het primitieve en het kinderlijke, van zich af te schudden.

Ook lijkt de onbestemdheid van locatie na de moord te zijn opgeheven. De ik-verteller vraagt advies aan de jager, die ‘geurt naar bos en moeras’. Deze spoort de ik-verteller aan met hem mee te gaan. En dat besluit de ik-verteller te doen: ‘Voor altijd ga ik met je mee. Ik groet dit vlakke land met zijn huizen en tuinen, zijn dames-mensjes, zijn burgerlui. Met zijn honden en kippen en aangelegde plantsoenen. Met zijn dierentuin. Hoera, hoera, ik ga met je mee!’ Het ‘vlakke land’ moet haast wel naar Nederland verwijzen. De ik-verteller kent er een zekere bekrompenheid aan toe en probeert ook van Nederland afstand te nemen. Het is hem en zijn

aap (lees: Surinaamse achtergrond) niet gelukt een balans te vinden en als volwaardig subject te integreren, en de moord is in die zin een tragische moord.

Mijn aap lacht

Wie er op let, ontdekt bij Helman, niet alleen in *Mijn aap schreit* maar ook in later werk diverse verwijzingen naar apen, veelal als andere naam of scheldwoord voor een gekleurde ander.[8] In 1953, vijfentwintig jaar na de publicatie van *Mijn aap schreit*, publiceerde Helman, kort nadat hij na jaren van afwezigheid opnieuw naar Suriname was teruggekeerd, een roman met een titel waarin opnieuw een aap voorkomt: *Mijn aap lacht*. Helman ontkende stellig dat er een relatie was met *Mijn aap schreit*. Met uitzondering van de duidelijke verwantschap tussen de titels zijn ze inderdaad zeer verschillend. *Mijn aap lacht* gaat over een aap, die een gelukkig leven leidt in een paradijselijk woud en onder een grote Tonkaboom leeft. Hij beschrijft het leven van verschillende apensoorten en hun eigenaardigheden. De Brulapen en de Slingerapen lossen de problemen op door te vechten. De Vunsapen - een soort bonobo's *avant la lettre* - maken alles goed met seks, en de Klauwapen zijn gefixeerd op hun gezondheid en hygiëne. Via omzwervingen komt de aap bij de mensen terecht, waar hij een aap in gevangenschap wordt. Hij krijgt vooral de slechte kanten van de blanke mens te zien, zoals achterbaksheid, geldzucht, wellust, macht en bedrog.

Net als *Mijn aap schreit*, geeft de roman vorm aan de vraag waar mensen vandaan komen, wat hun aard is en wat de hiërarchie tussen man, vrouw, zwart, wit, mens en dier is. Maar anders dan in *Mijn aap schreit*, heeft de schrijver in dit verhaal veel explicieter de postkoloniale problematiek verwoord. Als geheel is *Mijn aap lacht* een stuk eenduidiger dan *Mijn aap schreit*. De roman kan - en dat is ook gebeurd - geïnterpreteerd worden als een roman over de onderlinge verhouding tussen de verschillende bevolkingsgroepen van Suriname, die allegorisch worden verbeeld via verschillende apensoorten, als een roman over de hiërarchische koloniale verhouding tussen Suriname en het Westen. Geografische aanduidingen, zoals de verwijzing naar de Tonkaboom die in Suriname voorkomt, en de ‘vlakte’ waar de mensen wonen, ondersteunen deze lezing. Wat de hiërarchie tussen blank en zwart betreft, maakt de roman de ongelijkheid duidelijk: de zwarte mensen zijn in dienst van de rijke blanken, die geldzuchtig en ijdel zijn.

Nadat de aap heeft gezien hoe de blanke mensen de zwarte mensen behandelen, komt hij in de verleiding om deze kennis over de mensenwereld te misbruiken als hij terugkeert onder de apen. Op slinkse wijze weet hij de verschillende apengroepen tegen elkaar uit te spelen. Opnieuw zien we hier hoe de aap van positie verandert en welhaast metaforisch als migrant gelezen kan worden: eerst leeft hij temidden van de verschillende ‘primitieve’ bevolkingsgroepen, dan komt hij onder de mensen, en concludeert daar tot zijn teleurstelling dat de soort die het aardigst voor

hem is, slecht wordt behandeld. Verbitterd als hij is, besluit hij dezelfde machtspelletjes als apenleider toe te passen. De meester-slaaf-verhouding reproduceert zich zo binnen zijn 'eigen' soort en de titel van dit deel, 'broederschap', moeten we dan ook ironisch lezen.

In de 'waarschuwing vooraf' schrijft Helman wat hij als voornaamste taak ziet van zijn aap: 'Iedereen heeft heilige huisjes, die respect verdienen. Maar zodra mijn aap er een tegenkomt, bevuilt hij het.' Het 'heilige huisjes' kan geïnterpreteerd worden als een fikse kritiek op de kerk. In *Mijn aap lacht* wordt religie, en vooral de institutionele drager van het geloof, de kerk, als onderdrukkend gepresenteerd. Maar de heilige huisjes kunnen ook goed refereren aan ongelijke machtsverhoudingen tussen blanken en zwarten in Suriname; 'mijn aap' kan op zijn beurt ook weer verwijzen naar Helman zelf, als schrijver. Helman heeft zichzelf vaker getypeerd als een 'aap van God', waarmee hij verwees naar een uitspraak van François Mauriac (1885-1970). Deze schreef in *Le Roman* (1928) dat de schrijver van alle mensen het dichtst bij God staat. God heeft de wereld geschapen en de kunstenaar 'herschept' die wereld als een kleine god. Door de uitspraak zo letterlijk op te vatten, en een aap het woord in een roman te geven, brengt Helman twee discoursen op komische wijze bij elkaar: de zwarte mens als aap en schrijver. In de Indiase traditie worden apen als 'heilig' gezien, goddelijke wezens, een traditie waarvan Helman goed op de hoogte blijkt, daar hij een dokter opvoert onder de naam 'Hanoeman', een Indiase beschermheilige van de apen. Het schrijven zelf, het 'maken van lettertjes op een stuk papier, om langzaamaan tot een boek te komen', noemde Helman 'koeli-werk' (Van Verre 1980, 39).

Ernst van Alphen (1992) heeft er in zijn bundel *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur* (1992) in 'Helmans (anti)-racisme' op gewezen dat ambivalentie kenmerkend is voor het werk van Helman. Enerzijds snijdt hij koloniale kwesties aan en de onderdrukking van zwarten door witten; anderzijds keren veelvuldig vergelijkingen tussen zwarten en dieren, apen met name, terug. In zijn analyse van *De Stille Plantage* (1932) laat Van Alphen zien hoe vaak huidskleur gemarkeerd wordt, en hoe uitvoerig de fysieke eigenschappen van zwarten worden beschreven. Hij citeert de volgende passage van Helman waarin de slaven pistoolschoten verwelkomen 'met wilde vreugdekreten die beantwoord werden door het krijsend lachen van de bange apen dieper in het bos' (76). Volgens Van Alphen stelt Helman zwarten impliciet gelijk aan apen, wanneer hij schrijft dat zwarten 'aap, in het diepst van hun gedachten' zijn (76). Helman zou daarmee een 'neokolonialistisch' beeld van Suriname schetsen, en zich bedienen van stereotypen. Een voorbeeld van zo'n stereotype is de slaaf Isidore in *De Stille Plantage* die hij voorstelt als dierlijk, aapachtig. Een dergelijke vergelijking tussen de aap en de zwarte treffen we in *Mijn aap schreit* éénmaal aan: bij de beschrijving van het uiterlijk van het aapje in *Mijn aap schreit*, lezen we bijvoorbeeld: 'Z'n gezicht kwam vol rimpels, als van een stokoude neger.'

Zowel in *Mijn aap schreit*, waarin het gerimpelde gezicht van de aap wordt vergeleken met een ‘stokoude neger’, als in *Mijn aap lacht*, treffen we inderdaad vergelijkingen aan tussen zwarte mensen en apen. Mijn indruk is echter dat Helman zich terdege bewust moet zijn geweest van de vergelijking die hij in zijn werk veelvuldig maakte tussen apen en zwarten. Hij zet het stereotype soms bewust in om de vinger op de zere plek te leggen, soms op meer, soms op minder geslaagde wijze (hetgeen tot de ambivalentie leidt die Van Alphen constateert). Zo is het citaat dat Van Alphen aanhaalt ter ondersteuning van zijn kritische lezing van het werk van Helman ‘aap, in het diepst van hun gedachten’ mijns inziens bedoeld als een herschrijving van de eerste regel van Willem Kloos' sonnet ‘Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten’. Op het eerste gezicht doet die variant komisch en wat burlesk aan, maar wie de betekenis ervan tot zich laat doordringen, ziet ook dat hij herinnert aan de pijnlijke traditie waarbij de zwarte ander voorgesteld wordt als dichter bij de aap dan de blanke mens.

‘Aap in het diepst van mijn gedachten’ was voor Helman meer dan een literaire grap: het was een geleefde werkelijkheid, waarin een levenslange worsteling van Helman met zijn positiebepaling als migrant tot uitdrukking komt. Michiel van Kempen heeft al eens opgemerkt dat in bijna alle ‘In memoriams’ die verschenen bij het overlijden van Helman in 1996 werd opgemerkt dat hij eigenlijk het beste als een ‘kosmopoliet’ en een ‘wereldburger’ kon worden getypeerd: mogelijkerwijs was dat de manier waarop Helman het dilemma van het moeten kiezen oploste: een kosmopoliet is immers iemand die overal thuishoort, maar niet op een plek kan worden vastgepind, net als de aap die hem zo fascineerde.

Onder invloed van Helmans aap

Helemáál vergeten is *Mijn aap schreit* gelukkig niet. Reminiscenties aan Helmans aap duiken zo af en toe nog op in de hedendaagse Nederlandse literatuur. Een prachtig voorbeeld daarvan is het verhaal ‘Voor Alex Burrough’ (2002) van de Marokkaans-Nederlandse schrijver Abdelkader Benali, dat we kunnen lezen als een klein eerbetoon aan Helmans schreiende aap. Dat verhaal, dat hij ter gelegenheid schreef van een speciaal themanummer van *Armada* dat gewijd was aan apen in de literatuur, gaat over de oude ongelukkige dronkaard Jones Traore. Hij is een ‘gezant van een Afrikaans land’ die de hele wereld heeft gezien, maar ‘nooit voor zichzelf had kunnen uitmaken waar hij wilde wonen’. Hij heeft een aapje in huis genomen, tegen wie hij aan praat, maar die hem louter aanstaart met zijn ‘bolle primitieve ogen’. Traore krijgt geen aandacht van vrouwen omdat hij impotent is. Om zijn pijn te vergeten bedrinkt hij zich iedere dag. Zijn agressie reageert hij af op zijn aap. ‘Je bent een vreemd beest!’ Tot zijn grote schrik antwoordt zijn aap hem op een dag: ‘Kijk naar jezelf, roetmop!’

Even overweegt Traore zijn pratende aap uit te buiten voor geld door deze ten toon te stellen, maar zijn woede zakt prompt weg op het hoogtepunt van zijn delirium. Dan ziet hij plotseling alles helder, namelijk dat hij wordt achtervolgd door 'oude geesten': 'Even was het gevoel van onmacht weg. Even stond de tijd stil en leek hij op een jongleur die zelfs ballen opgooide en ze feilloos in de lucht hield' (94). Horen we daar niet een echo van Helman, die hetzelfde woord 'jongleur' in de mond neemt als de ik-verteller op zijn fagot speelt als zijn aap sterft? 'Onbarmhartig plofte ik de tonen uit de diepste bas, en dan weer hooger, als een jongleur blies ik de tonen lijk kleurige ballen daaruit op: groene en blauwe' (60-61).

In de slotscène lezen we hoe Traore beseft dat hij zelf de aap is:

> 'Klotebeest.'
> 'Dat ben je zelf.'
> Ja, ook hij was een aap, met een duim die functioneel was gemaakt door jarenlang oefenen in de rimboe, maar een aap was hij. Hij wilde het hok in kruipen, naast de aap gaan liggen, zijn roes uitslapen. Het ging te snel, alles ging altijd te snel richting de dood, als de hoge C die voor het laatste wordt bewaard. [...]
> Hij deed een poging, opende het stalen deurtje en deed een vertwijfelde poging om binnen te komen. De aap met zijn glazen knikkerogen keek er verbaasd naar. (96)

Daar is de aap die hem wijst op zijn beestachtigheid, zoals de moeder van de ik-verteller dat bij Helman deed, de daaropvolgende vereenzelving van de hoofdpersoon met zijn aap ('een aap was hij'), de opponeerbare duim, waar Helman ook melding van maakte, en de aankondiging van de muzikale dood van zijn aap. Maar anders dan bij Helman eindigt Benali's verhaal niet met de dood van de aap. Sterker nog, hier wordt de dood als slot afgewezen: 'Alles ging altijd te snel richting de dood.' In plaats van zijn aap te vermoorden, stapt Traore vertwijfeld de kooi in, alsof hij toenadering met zijn aap zoekt, en alsof hij op zoek is naar een ingang tot een ander einde van het verhaal, om zo het tragische einde van *Mijn aap schreit* te herschrijven. Anders dan *Mijn aap schreit*, eindigt dit verhaal niet met een definitieve keuze, maar in vertwijfeling en letterlijk en figuurlijk met een 'open' deur. Het eindigt met een verbaasde aap, een verbaasde schrijver-aap, en met hen, een verbaasde lezer.

Stine Jensen

Eindnoten:

1 De paginanummers in dit stuk verwijzen naar de eerste druk.
2 Eerder heb ik in een interpretatie van *Mijn aap schreit* laten zien hoe de gelijkenis tussen hem en zijn aap twijfels bij de ik-verteller oproept over de goddelijke oorsprong van de mens. Religie en darwinisme geven ook conflicterende antwoorden op de vraag hoe de verteller zou moeten leven, of hij zich door zijn driften (onderbewuste) moet laten leiden of door zijn verstand. Zie Jensen (2000).
3 Haraway (1989). In haar studie *Primate Visions* (1989) noemt Haraway de primatologie 'simian orientalism'. Ze verwijst daarmee naar de term oriëntalisme die in 1978 door Edward Said werd geïntroduceerd en waarmee hij doelde op de functie die de Oriënt lange tijd heeft gehad voor

het Westen, namelijk als reflexieve spiegel. Voor een kritische bespreking van Haraways theorieën, zie Jensen (2002).

4 Pieter van Os, 'Mevrouw Splits lijfblad', in: *De Groene Amsterdammer*, 14 maart 2001.

5 Andere voorbeelden zijn *Dream on a Monkey Mountain* (1970) van de Caraïbische Nobelprijs winnaar Derek Walcott, *Gorilla My Love* (1984) van Toni Cade Bambara, Ettienne van Heerdens De Witte Aap (1992), Twee Chimpansees (2001) van Moses Isegawa en *Red Earth* en *Pouring Rain* (1995) van de Brits-Indiase schrijver Vikram Chandra. Voor een verdere toelichting van deze voorbeelden, zie Jensen (2002).

6 'Het klein en "aapachtig" zijn heeft hem altijd dwarsgezeten, alwist hij er heel goed mee te leven', schreef de dichter Maarten Mourik over zijn collega en vriend Lou Lichtveld (persoonlijke correspondentie 26 april 1999).

7 Het boek is een 'Tauchnitzdeeltje' en zou bijvoorbeeld *The White Monkey* (1925) van John Galsworthy kunnen zijn. 'White monkey' was in deze tijd tevens een uitdrukking voor sommige groepen, waaronder de werkende klasse, de Jood, de Oost-Europeanen en de dieren, om te verwijzen naar 'primitivisme' in deze mensen. Mogelijkerwijs wordt de aap hierom kwaad en smijt hij het daarom in de hoek.

8 In *Waarom niet* (1948) komt bijvoorbeeld een Javaanse man voor, waarover drie kinderen spreken: 'Een orang...orang...hoe noem je zo'n man ook weer. Baboe zei het altijd. - Noem hem maar orang rotzak, vond Karel.' Helman (1948, 67).

8 juni 1931. De Balinese gamelangroep 'Gong Peliatan' treedt op in het Concertgebouw in Amsterdam.
7 Balinese dansen in Nederland: sprookje of pure kunst?

> 'Een avond als van deze Balische dansen tast ons begrip van kunstleven aan tot in den wortel.' (J.W.F. Werumeus Buning 1931a)

Op 8 juni 1931 trad de Balinese gamelangroep 'Gong Peliatan' op in het Concertgebouw in Amsterdam. Vijftig gamelanspelers, dansers en danseressen uit Zuid-Bali lieten hier een medley zien van Balinese dansen en muziek. Voor het Nederlandse publiek was dit een eerste kennismaking, de nieuwsgierigheid was groot. De grote zaal 'was tot in de uiterste hoeken volgestroomd met een publiek waaronder zich de bekendste kunstenaars van de stad bevonden', registreerde het Rotterdams dagblad *De Maasbode* op 9 juni 1931. Dit publiek raakte diep onder de indruk: de vreemde klanken van de gamelan, de gracieuze bewegingen en schichtige mimiek van de jonge danseressen, en de vorstelijke, met goud versierde Balinese kledij schenen iedereen te betoveren. 'Magie dit alles. Het Oosten leefde en het Westen viel direct en bij den eersten aanvang weg. Het Oosten fascineerde en men voelde zich tot in de eerste zenuw onder dwang. Een stillen, zachten onontkoombaren dwang', aldus muziekcriticus L.M.G. Arntzenius in *De Telegraaf*. De gerenommeerde dirigent van het Concertgebouworkest Willem Mengelberg knikte 'Mooi, heel mooi' de leider van het gezelschap toe.[1] Een dag later traden de Balinezen op in het gebouw van Kunsten en Wetenschappen in Den Haag. Beide concerten waren uitverkocht, de toeschouwers klapten lang en uitbundig, en de muziekcritici prezen de voorstelling als ware kunst - of was het volkskunst?

De populariteit van de Balinezen in Nederland is opmerkelijk. Buiten de wereld van koloniale culturele verenigingen en Indonesische muziekspecialisten (zoals de onderzoekersechtparen Jaap Kunst en Johannes Brandts-Buys) was Balinese muziek en dans in Nederland geheel onbekend, en daardoor moeilijk te plaatsen. Waarom was onbekend in dit geval alom bemind?

Een snelle blik in de verschillende dagbladen uit die tijd leert dat de motieven van bewondering voor de Balinese show nogal uiteen liepen. Veel recensenten evoceerden een exotisch sprookje. Het *Koloniaal Weekblad*, orgaan van de vereniging Oost & West, benadrukte in een voorbeschouwing vooral het zedelijke van de show.

> De *legong*-danseresjes, altijd meisjes van beneden de 12 jaar, zijn tot aan den hals toe gekleed en hebben zelfs de armen bedekt met de fraaiste handweefsels. Maar stellig zullen haar even sierlijke als bevallige bewegingen de harten van alle toeschouwers stormenderhand veroveren.

Het commentaar op de Balinese show van het *Algemeen Dagblad* geeft in dit verband te denken. De recensent van deze krant verloor zijn hart in het Concertgebouw, maar wel door de 'oerkracht', 'animalische zuiverheid' en 'spontane hartstochtelijkheid' die volgens hem uit de dansen sprak, en 'welke ons Westerlingen het Oosten voor den geest brengen als een verloren paradijs'.[2] Deze bewoordingen waren niet ongewoon geweest voor een bespreking van een show van de populaire maar in Amsterdam verboden Joséphine Baker. Naast dit exotisme had een respectabel aantal recensenten verdergaande aandacht voor de Balinese show. Zo deden Henri Borel in *Het Vaderland*, en J.W.F. Werumeus Buning en Arntzenius in *De Telegraaf* pogingen om de betekenis, de bijzondere structuur en de vorm van deze dans en muziek te ontrafelen. Anders gezegd: er was niet alleen oog voor de curiositeit, maar ook voor de kwaliteit.[3]

De algehele bewondering voor de Balinese show vraagt om een verklaring. Waarover ging het enthousiasme voor de Balinese show nu precies? En wat was de betekenis van de waardering in (of voor) de Nederlandse cultuur? Misschien dat de hiervoor verzamelde krantenbesprekingen hier een antwoord op kunnen geven. Allereerst moeten we echter kijken naar de speciale rol die aan de Balinezen was toebedeeld en de koloniale band die hen naar Europa bracht. In hoeverre werd de Nederlandse waardering van de Balinezen bepaald door koloniaal besef, of gevoelens van koloniale trots?

Oosterse dansen en nationale trots

Het bezoek van de Balinezen aan Europa hield niet op bij de optredens in Den Haag en Amsterdam. Enkele dagen later zouden zij hulde brengen aan koningin Wilhelmina op Het Loo. Het belangrijkste doel van hun uitzending naar Europa was de Internationale Koloniale Tentoonstelling te Parijs. Daar zouden zij met hun dansen muziekoptreden de grote publieksattractie worden van de Nederlandse koloniale afdeling, net zoals bijna vijftig jaar eerder Javaanse danseressen dat waren op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889. Nederland zag in juni 1931 de voorpremière van een pronkshow, die wat betreft de Nederlandse tentoonstellingsorganisatoren



Afb. 7.1 Groepsportret van de Balinezen in het Koloniaal Instituut

vooral Nederlands eer als vooruitstrevend koloniaal machthebber moest strekken en die daarom met passende aandacht begeleid werd. De Balinezen waren Nederlands, daar ging het voor een groot deel om. ‘Met hoeveel trots, konden we, Nederlanders, constateeren, dat Nederland op deze tentoonstelling “gereed was” en “vooraan komt”’, aldus een trotse verslaggever van *De Tijd*, naar aanleiding van het Balinese optreden in Amsterdam.[4] Op het Polygoonjournaal konden bioscoopbezoekers zien hoe de Balinezen, onwennig getooid in Peek en Cloppenburgconfectiepakken, een bezoek brachten aan Artis. Eveneens verkleed als Europeaan gingen ze op excursie naar het etnografisch museum van het Koloniaal Instituut, waar ze gefotografeerd werden voor de Balinese offertoren in de lichthal. Ze kregen veel bekijks aan hun rijsttafeldis - etend met vork en lepel.

Het leek een uitgekiende timing om ‘ons’ Bali in het zonnetje te zetten op een wereldtentoonstelling, juist nu Bali in de westerse verbeelding een idyllisch paradijs aan het worden was, waar iedereen naar verlangde. Een succes in Parijs is dan snel geboekt. Zuid-Bali, waar alle dansers en muzikanten vandaan kwamen, was nog maar kort geleden opgenomen in het Nederlandse koloniale bestel. De bloedige *puputan* (letterlijk ‘beëindiging’, zelfdoding) van de Zuid-Balinese vorsten in 1906 en 1908 was daar de bedenkelijke grondslag van. In daaropvolgende jaren werden lokale leiders ingeschakeld bij het koloniaal bestuur. Eén van hen, Tjokorda Gde Raka Soekawati, de punggawa (districtshoofd) van Ubud, zou een belangrijke rol spelen in de totstandkoming en vormgeving van de Balinese show. Als Volksraadlid was hij vanaf 1925 regelmatig in Batavia en omdat hij zich in koloniale kringen had geprofileerd als kenner en behartiger van de Balinese cultuur, was hij betrokken

geraakt bij het Indische comité dat hier zijn werkvergaderingen hield voor de Nederlandse inzending naar Parijs. Hij werd verantwoordelijk voor de selectie en samenstelling van de groep Balinese dansers en muzikanten en zou hen begeleiden naar Nederland en Parijs.

De Balinese show was maar ten dele een zuiver Balinese aangelegenheid. Ten eerste omdat zij een medley liet zien van dansen die normaal gesproken langer duurden en verbonden waren aan religieuze praktijken, en ten tweede vanwege de westerse beeldvorming die eraan vooraf ging. Bali was al enige jaren een geliefd toevluchtsoord voor westerse bezoekers aan het worden, die er soms ook langdurig vertoefden.[5] Onder hen bevond zich de Duitse kunstenaar Walter Spies. Deze veelzijdige excentriekeling, telg uit een bereisd diplomatengeslacht, vestigde zich halverwege de jaren twintig op Bali. Door zijn actieve belangstelling voor de verschillende (kunst)uitingen van de Balinese cultuur zou hij een belangrijke bijdrage leveren aan de westerse verbeelding van Bali in het algemeen, en de *successtory* van Ubud en Peliatan (waar de meeste gamelanspelers vandaan kwamen) in het bijzonder. Spies maakte niet alleen vrienden onder de Balinezen, onder wie Soekawati, in wiens puri (paleis) hij enige jaren te gast was, maar hij was ook gezien bij een groepje later beroemde en invloedrijke westerse artiesten en onderzoekers die in de jaren twintig en dertig het kunstzinnige Bali ontdekten en in hun werken idealiseerden als een harmonieuze gemeenschap waarin iedereen van nature kunstenaar was. Hoogstwaarschijnlijk heeft Spies ook meegewerkt aan de samenstelling van de Balinese show. De manier waarop zijn minder bekende broer Conrad, die in 1931 ook op Bali vertoefde, Gong Peliatan bij het Nederlandse publiek introduceerde geeft in ieder geval Spies' typische visie op Bali weer, die zich zou verbreiden op de wereldtentoonstelling in Parijs:

> De sociale samenstelling van de troep is een echt Balische en daarmee de denkbaar gunstigste. Men vindt daaronder rijke lieden van hooge kaste die veel land en ontelbare kokospalmen bezitten, en daarnaast kleine boeren, of lieden, die eenvoudig koeliewerk verrichten. Geheel vanzelfsprekend en ongedwongen speelt de boer, die overdag zijn sawah bewerkt, naast den edelman die, zijn mooie kemphaan strelend, droomend voor de poort van zijn erf heeft gezeten. Bij hun werk of in hun rusturen, bij het oefenen van hun spelen of bij 't gemoedelijk praatje vormen zij tezamen een gelukkigen gemeenschap, hetgeen al hun doen en laten typeert. Dit op Bali iets heel gewoons zijnde, vervult ons dezen benijdenswaardige toestand met symphatie en doet ons met weemoed denken aan een verloren paradijs.[6]

In de programma's bij de Balinese optredens in Amsterdam en Den Haag kon het publiek lezen dat de dans, evenals de beeldende kunst, voor de Balinees een plastische weergave was van zijn zieleleven. Hiermee zou hij zowel zijn overgave aan de hogere geestelijke machten als zijn alledaagse goedgeluimdheid uitdrukken. De dans was tegelijkertijd een dramatisering van verhalen, ontleend aan de oude hindoehel-

dendichten Ramayana en Brata Yoeda en aan legenden van eigen vorsten. Het programma beperkte zich tot een zeer beknopte uitleg bij de dansen. Er was geen toelichting op de gamelan. Welk type gamelan nu precies bespeeld werd is nog steeds niet helemaal duidelijk;[7] vermoedelijk betrof het een grote gamelan gong, of de gamelan gong kebyar, in ieder geval een type waarmee het makkelijker was om verschillende soorten dansen en muziek te spelen, die normaal gesproken gebonden zijn aan specifieke typen gamelan. Het is hier niet de plaats om uitvoerig uit te wijden over de aard en soorten Balinese gamelan. Hier van belang is het gegeven dat deze instrumenten volgens een geheel andere toonschaal - in dit geval de zevennotige pelog - gestemd zijn, en met geheel andere intervallen dan in de westerse muziek gebruikelijk.

Het programma zag er als volgt uit: na de muzikale introductie van het gamelanorkest volgde de ‘Gong-dans’, uitgevoerd door een danser zittend te midden van het orkest; de ‘Gebiar’, een liefdes- of krijgsdans, met respectievelijk fijne (aloes) en krachtige (kasar) bewegingen, aldus het programma; de Janger, een groepsdans van meisjes en jongens, die de laatste tien jaar op Bali was ontstaan, en die een verhaal uitbeeldde van een meisje dat tegen de adat (gewoonterecht) zondigt en door haar vader verstoten wordt; de Lasèm, ‘een fijnen dans’, die uitgevoerd wordt als de vorst van Lasèm uit een van de Balinese legendes ten tonele verschijnt; de Legong, een dans die wordt uitgevoerd door drie kleine meisjes, die een bepaald verhaal uitbeelden; de Baris, een krijgsdans waarin Ardjoena beproefd wordt door Çiwa. De reusdemon Raksasa wordt door de goden naar Ardjoena gezonden, die echter onvindbaar is. Raksasa neemt dan de gedaante aan van een legendarisch dier, dat de laatste dans uit het programma betreft: de Barong. Dergelijke programma's met een medley van muziek- en dansfragmenten zijn tegenwoordig overal op Bali te zien. In 1931 was deze uitvinding op Bali nog maar jong en op kleine schaal te zien. In Nederland was zij nieuw.

Hoe voorgekookt de Balinese show ook mocht zijn, en hoe Nederlands de Balinezen ook mochten lijken in hun Peek en Cloppenburgkleding, wat zij op het podium tot stand brachten was in Nederland vreemd. En daarvoor was toch de meeste serieuze aandacht. Wat was er nu zo aantrekkelijk aan deze totaal nieuwe en andere muziek- en danswereld?

Het verloren paradijs

> ‘Wat is er [...] in deze danskoren wier bewegingen zich vlechten met oneindigen rijkdom, in de gratie dezer kleine dansende meisjes, in dit verhaal van Ardjoena met zijn zotternij en geweldige heldhaftigheid en zijn gouden drakengestalte, dat ons zoo een wanhopig heimwee geeft [...]?’[8]

Veel recensenten van de Balinese show stonden voor een raadsel. Voor hen was de Balinese dans en muziek in de eerste plaats ongrijpbaar en betoverend tegelijkertijd. ‘Hun kunst behoort in den toover van het Oostersche landschap. Veel ontgaat ons, veel begreep ik niet’, aldus een verslaggever van *De Tijd*, ‘maar [...] ze openden voor me een nieuwe wereld van schoone volkskunst, welke geheel viel buiten ons Westersch begrip van den dans.’[9] De correspondent van *De Maasbode* voelde wederzijdse onwennigheid in de zaal en zag een niet te overbruggen kloof tussen het publiek en de getoonde dans, die ‘[...] losgerukt van eigen bodem in onze sfeer vreemdeling bleef’.[10] Ook een journalist van de *Haagsche Courant* merkte op dat ‘de oningewijde westerling’ niet het volle genot kon hebben van de Balinese show. Maar volgens hem hoefde dat geen probleem te zijn. ‘Alleen reeds de zuiverheid en schoonheid van deze hoogstaande verfijnde en gecultiveerde kunstuitingen van een tamelijk ongerept gebleven Oostersch volk spreken tot den Westerling zo duidelijk en overtuigend, dat de herinnering eraan een bezit van blijvende waarde is.’[11] J.W.F. Werumeus Buning, predikantdichter en danschroniqueur van *De Groene Amsterdammer* en *De Telegraaf*, beleefde in het Concertgebouw ‘een sprookje uit het paradijs van den dans: uit een wereld van muziek en menschelijke pracht gelijk men niet meer vermoeden kan’.[12]

De motieven van ‘het vreemde’, ‘het andere’, ‘het paradijselijke’ en ‘het ongerepte’ zijn in vrijwel alle besprekingen van de Balinese show terug te vinden. Dat is niet zo vreemd. De toeschouwers zagen exotische, donker gekleurde personen in vorstelijke kledij die niet alleen een geheel andere dans- en muziektaal leken te hebben, maar die bovendien nog nooit eerder in Europa waren geweest, en buiten de zaal voor het eerst op schoenen en in lange overjassen hadden gelopen. Alleen de leider van het gezelschap, de al genoemde Tjokorda Gde Raka Soekawati, had een Nederlandse opleiding genoten, met Nederlanders samengewerkt, en Europese pakken gedragen. Alle overige leden, van wie de jongste deelneemsters twaalf, dertien lentes telden, hadden nog nooit eerder hun dorp, laat staan hun eiland verlaten of over zee gereisd. Dit gegeven alleen al maakte hen ‘ongerept’ in ogen der verslaggevers. Het verhoogde de spanning in de concertzaal en bezorgde veel recensenten een gevoel van vervreemding. Het vreemde raakte hier het eigene. Ligt hier een verklaring voor de Nederlandse fascinatie voor de Balinese dansen?

Het is verleidelijk om in de hier genoemde reacties een zekere aanmatigende houding te lezen ten aanzien van de Balinezen, ofwel een vorm van exotisme: door het andere te benadrukken maakten de verslaggevers de Balinezen ook anders. Wanneer we de redenering van de literatuurwetenschapper Edward Said zouden volgen, speelden zij hiermee de ongelijke machtsverhouding tussen kolonisator en gekoloniseerde in de kaart (Said 1978 en 1993). Maar daarmee zouden we hun indrukken niet op hun juiste waarde beoordelen. Het is immers de vraag of de hier gegeven informatie altijd bedoeld was als informatie over de ander.

Het ‘andere’ dat veel journalisten in de Balinese show aansprak betrof niet alleen maar de vreemdheid van muziek en dans, de goud-schitterende kledij van de groep,

de bevallige schoonheid van de danseressen, of ‘de donkere koppen’ van de gamelanspelers. Veelal doelden zij op de spontaniteit en directheid die voor hen uit de dansen sprak, op de oude fabels en de volksvertellingen die de dansers en danseressen uitbeeldden, en op het natuurlijk harmonieuze samenspel tussen muziek en dans. Bewust lichtten ze datgene uit wat zij in het Westen misten: zij omschreven dat als ‘spontaan’, ‘natuurlijk’, ‘kinderlijk’. In samenhang hiermee is in sommige besprekingen ook de vrees voor het Westerse bederf van de Balinezen te bespeuren, ‘[...] om hun zuivere volkskunst is het niet te hopen, dat zij daar in Parijs niet te zien krijgen hetgeen een gedegenereerde beschaving voor danskunst aanbiedt. Opdat hun Oostersche kunst niet besmet wordt door Westersch verderf’, aldus *De Tijd*. Deze angst voor besmetting was ook al te vinden bij de bewonderaars van de Javaanse danseressen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889.[13]

De bekoring van het Oosten was dus een vorm van zelfkritiek. Het exotische sprookje was gewenst. Het enthousiasme voor de Balinese dansen lijkt in eerste instantie te duiden op een heersende behoefte in Europa. Maar al te graag liet het publiek in Nederland en in Parijs zich betoveren door de Balinese idylle in 1931, ontgoocheld als het was door de gevolgen van een wereldoorlog en de internationale economische crisis.

Gemeenschapskunst en cultuurkritiek

De bewondering van de recensenten voor de Balinezen was voor een groot deel toe te schrijven aan de manier waarop zij naar hun eigen samenleving keken. In het Interbellum groeide onder critici in Europa en in Nederland een conservatieve zorg over de verwording van de westerse samenleving. Door de Eerste Wereldoorlog en revoluties in omringende landen was het geloof in de technische vooruitgang en de maakbaarheid van de wereld gebroken. Om zich heen zagen deze criticasters maatschappelijke ontworteling, individualisering en vervlakking van de cultuur. Moderne ontwikkelingen als industrialisering, internationalisering, verstedelijking en de opkomst van nieuwe communicatiemiddelen zagen zij als oorzaak. Navenante verschijnselen als dancings, de bioscoop of de radio, die een grote aantrekkingskracht hadden op de jeugd, keurden zij af vanwege hun vermeende nivellerende werking. Illustratief voor deze bezorgde houding zijn de reacties in Nederland op de zogenoemde uitheemse dansrages, onder meer uitmondend in een landelijk onderzoek naar dancings en dansgelegenheden.[14] Controle was echter niet de enige oplossing voor deze vermeende ontaarding der zeden. Leiders van verschillende levensbeschouwelijke stromingen zochten hun toevlucht bij het romantische idee van gemeenschap of gemeenschapskunst. Als tegenpool van jazz en shimmy en uit zorg om de teloorgang van traditionele familie- en (dorps)gemeenschapsbanden trachtten vertegenwoordigers van de socialistische Arbeiders Jeugd Centrale (AJC) en de katholieke Heemvaartbeweging het saamhorigheidsgevoel te doen herleven en te

verdiepen door stimulering van volksdans en samenzang.[15] Ook onder kunstenaars heerste de gedachte dat kunst en samenleving elkaar wederzijds dienden te inspireren; de eigentijdse kunst moest weer worden ingebed in de samenleving.[16]

Juist dit idee van volksgemeenschap en gemeenschapskunst meenden de eerder genoemde westerse wereldreizigers op Bali gevonden te hebben. Het zal dan ook niet voor niets zijn dat vrijwel alle recensenten van de Balinese show in hun poging de Balinese dans te bevatten de typering van 'gemeenschapskunst' of 'volkskunst' ter hand namen. 'Deze [Balinese] dans is een gemeenschappelijk cultuurbezit dat overgaat van geslacht op geslacht. Zich steeds variërend en in nieuwe gedaanten optredend. Hij vindt zijn oorsprong niet in individuën, maar in heel een volk. Uit gemeenschappelijk ondergane emoties wordt hij geboren, emoties, die wel bij alle volken hetzelfde zijn, doch waarop elk volk in zijn eigen vormentaal reageert.' De correspondent van *De Maasbode* zette de techniek en betekenis van deze kunst van de Balinezen (organisch gegroeid, naturel en gemeenschappelijk) af tegen die van het westen (artificieel en individueel).[17] Ook de bekende literator Henri Borel sprak - in *Het Vaderland* - van 'kunstcultuur', die 'dáárom zoo groot [heeft] kunnen worden, omdat zij geboren is uit de ziel van gansch een volk en uit zijn diepste religieuze, gevoelens'.[18]

De hier geciteerde recensenten veronderstelden een oerbron van cultuur, en zij legden die bij 'het volk' of 'de gemeenschap'. Uit die bron zouden verschillende vormen van cultuur zijn gegroeid, of verworden: weerspiegeld in de Balinese show zagen zij hun eigen cultuur, en die kwam er minder goed vanaf. Het socialistische dagblad *Het Volk* meende daarom dat 'wij' op het gebied van volkskunst nog heel wat konden leren van de Balinezen: '[...] terwijl wij hier in het Westen nog midden in het experiment zitten, komt een gezelschap dansers, danseressen en musici uit Bali tot ons [...] met een demonstratie van hun inheemsche cultuur. Een cultuur, die het volkselement niet scheidde van de hoogere kunst maar integendeel zijn kracht levend wist te houden.' Terwijl op Java onder invloed van de hoven de dans steeds strakker en verfijnder werd 'bleven op Bali de vrije uitingsmogelijkheden bestaan en daarmede de behoefte aan uiting in en door dans. Zoo bleef de volksdans levend [...]' *Het Volk* voegde daar de politieke boodschap aan toe dat 'een volk met een zoo traditioneel gebonden en levende volkskunst, het recht heeft zijn eigen leven te leven'.[19]

Verder teruggaand in de tijd en interessant in dit verband is de lezing over danskunst die Werumeus Buning in 1924 hield voor de leden van de socialistische vereniging Kunst aan het volk, en die zijn latere verheugenis over de Balinese dans begrijpelijk maakt. Zijn lezing ging vooraf aan een dansmatinee van de Duitse danseres Edith von Schrenck, vertegenwoordigster van de zogenoemde nieuwe danskunst.[20] Deze nieuwe dansstroming sprak Werumeus Buning zeer aan, omdat ze zichtbaar brak met de naar zijn idee te rationele, kunstmatige en ijle klassieke balletkunst. De dans als uitdrukking van vrijheid en levensgevoel en als bezieling van het lichaam stond voor Werumeus Buning voorop. Van die betekenis was de westerse samenle-

ving, waarin het gewoon was geworden om lichaam en ziel te scheiden, vervreemd geraakt. De Europese danskunst was in verval, aldus Werumeus Buning. Zij was een zich steeds verder verfijnende ‘alleenstaande kunst’ geworden, stond los van het leven en maakte niet langer deel uit ‘van een groot verband van samenleving’. Tijdens de hoogtepunten van beschavingen - die van het oude India, Griekenland en Egypte - leefde de dans het sterkst en schoonste, en was zij zelfs een hoogtepunt van die samenleving, ‘symbool van den mensch in zijn diepste leven’. Werumeus Buning benoemde deze oude tijden tot ‘wereld van den dans’, waar dans een middel was om het heiligste gevoel te uiten en te beleven en goden als dansers werden voorgesteld. Hiertegenover plaatste hij de eigentijdse ‘mechanische wereld’ waarvoor de machine symbool was. Hier bestond geen harmonie meer tussen lichaam en ziel, was het lichaam tot machine gemaakt en waren wetenschap, godsdienst, kunst, politiek en arbeid gescheiden. ‘Ongevoelig verstand en starre wilskracht, industrie, machines en financieele belangen’ beheersten het leven en verdrongen het gevoelsleven en de natuurlijke liefde voor het diepere en fijnere in de mens. De Europese mens leefde nu veel meer ‘als slaafsche onderdeelen van de groote machine onzer Maatschappij’ dan als ‘natuurlijk levende menschen’. ‘De beweging in onze samenleving is die van de machine, niet van den dans’ (Werumeus Buning, 1924, 346, 349-350). Het laatste wilde vooral zeggen: gevoelloos en rationeel.

Ter vergelijking met zijn eigen tijd maakte Werumeus Buning ook een uitstapje naar de wereld van ‘natuurvolken’ of ‘primitieve volken’, waarin gedanst werd na de jacht, bij natuurverschijnselen en in verband met godsdienst. Dans was hier ‘tegelijkertijd godsdienst, onderwijs, sport, feestelijkheden en allerhande meer [...]: het levensgevoel uitte er zich volkomen in’. Dat dans tegenwoordig niet meer die betekenis had vond Werumeus Buning zorgwekkend en ongezond voor de samenleving: ‘[...] als wij ons levensgevoel niet leeren uitdrukken en oproepen, niet leeren voelen in zijn diepste betekeenis doordat ons geheele lichaam het kent en er als het ware in baadt, leven wij dan eigenlijk wel zoo natuurlijk en sterk als het ons mogelijk zou zijn?’ Elk mens met bezieling en niet alleen maar botte wilskracht was van meer betekenis voor de samenleving ‘omdat hij meer van de wereld voelt’, aldus Werumeus Buning. Daarom stond hij minder afwijzend tegenover ‘de nieuwe gezelschapsdansen’ (of parendansen) zoals tango, steps of de shimmy dan kritische tijdgenoten: ‘[...] wanneer de halve bevolking van Europa zoo ongeveer sinds het begin van den groote oorlog, plotseling aan het dansen raakt, heeft dat toch meer betekenis dan alleen als uiting van bandeloosheid, vergroving van zeden of hoe men het ook genoemd heeft’, aldus Werumeus Buning. Doelend op de tango (uit Zuid-Amerika), en de shimmy (die uit ‘negerdansen’ was ontstaan) vroeg hij zich hardop af of het toevallig was ‘dat men dansen nam die meer in natuurstaat leven dan wij’. Hij zag de dansrage als ‘een natuurlijke uiting van een Europa dat al te veel met de hersens alleen geleefd had, en nu, zij het dan vaak overdreven en verwilderd, zijn behoefte aan tekort gedaan levensgevoel en lichaamsgevoel gaat uiten’ (Werumeus Buning 1924, 351, 352, 355).

De zorg van Werumeus Buning om de verwording van Europese dans en samenleving maakte dat hij open stond voor vernieuwende en uitheemse dansen, die meer (godsdienstig) gevoel, spontaniteit en harmonie tussen lichaam en ziel leken uit te drukken, zoals de nieuwe danskunst, de Spaanse flamenco of de Javaanse dans. Hij was ook een aandachtig bezoeker van de Javaanse dansvoorstellingen die verzorgd werden door de in Nederland studerende Javaanse aristocratenzonen.[21] Kijken we nu naar datgene wat Werumeus Buning zo trof in de Balinese dansshow, dan blijkt zijn zojuist geschetste lied van verlangen vervuld. In zijn voorbespreking voor *De Groene Amsterdammer* begreep Werumeus Buning de Balinese dans en muziek als 'een gezamenlijke levensuiting', die veel meer vergelijkbaar was met de 'Middeleeuwsche en Grieksche levenshouding', dan met het begrip 'kunst', zoals dat 'in onze Westersche opvatting eerst met de Renaissance ontstond'. De argeloosheid en bezielde pracht van de Balinese dans moest westerlingen wel een bittere nasmaak bezorgen, aldus Werumeus Buning. De recent op Bali gecreëerde Janger-dans was voor hem een voorbeeld van volmaaktheid 'in spel, in vorm, in ambacht, in lichte levensvreugde en liefde, in eenheid van beweging en muziek, van al wat de westerse dans zich ooit als ideaal stelde'. De show maakte voor hem opnieuw duidelijk hoezeer de westerse danskunst in verval was: '- waar blijven wij dan, tegenover zulk een creatieve kracht met onze laatste tien jaren volksdansen, bewegingskoren, balletten en wat dies meer zij: deze dans leeft in een wereld die voor ons verloren is gegaan, een wereld vol spontane scheppingskracht, vol orde en bezieling, een wereld waarin de kunst even prachtig en vanzelfsprekend groeit en bloeit, als bij ons een appelboom.' Tegenover het krachtig vertoon van Balinees levensbesef had de westerling niets anders te stellen 'dan een voor de kunst vrijwel vervreemde en den kunstenaar eigenlijk vijandige en belemmerende samenleving'.[22]

De bekoring van het Oosten was een vorm van zelfkritiek. Het ging hier over wat het Westen miste. In die zin was de belangstelling van de recensenten voor de Balinese show eigenlijk niet oprecht/negatief. Hun duiding van gemeenschapskunst lijkt achteraf bovendien te snel gemaakt en te gemakkelijk overgenomen van het bestaande geïdealiseerde beeld van Bali.

Het ophemelen en educatief maken van de Balinese show in de Nederlandse pers wekten de irritatie op van een aantal personen dat meer verstand van zaken dacht te hebben. 'Men heeft die dansen leeren misbruiken om er zijn kennis van het Oosten, althans zijn bewondering, daarvoor te afficheeren', aldus een boze reactie in de *Indische Post*, 'Men heeft die dansen gemaakt tot een aanwijzer der beschaving van het Oosten, en er de inferioriteit der Westersche beschaving naar afgemeten. Het is een dwaze, ietwat bespottelijke manier, welke op zeer onaangename wijze tot uiting komt in de opgeschroefde, van voorgenoemde bewondering druipende beoordelingen en loftuitingen van personen, die eenig begrip der zaak niet noodig hebben om zich op te zwepen tot extase.'[23] Hoe begrijpelijk deze beschimping ook is, zij doet de recensenten van de Balinese show te weinig eer aan. Hun positieve, idealiserende waardering van de Balinese dans en muziek kwam voort uit een complex, relative-

rend cultuurbeeld. Zij zochten naar wat cultuur is of zou moeten zijn. Dit maakte dat zij ook nieuwsgierig waren naar het andere, en de technische grondslagen, vorm en betekenis van deze muziek en dans op zichzelf wilden begrijpen. Voor hen was het niet alleen maar curiositeit. Werumeus Buning bepleitte zelfs een onderzoek naar de gemeenschappelijke technische gronden van oosterse en westerse dans.

Hoge kunst: muzikale zoektocht en erkenning

Naast de idealiserende bewondering was er een zekere rationele, analytische belangstelling voor de Balinese dans en muziek te ontwaren in de krantenbesprekingen. Ook vanuit musicologisch perspectief boeide het nieuwe en het andere. De tijd was ernaar: de muziek- en danscultuur in Nederland in de jaren twintig laat een experimenteerdrang zien en een zoektocht naar nieuwe vormen, zowel in de populaire, als in de klassieke-muziekwereld. In het populaire genre hadden de uit Amerika overgewaaide nieuwe jazz (muziek en dans) en de rage van uitheemse dansen een prikkelende uitwerking. Voor bovengenoemde cultuurcritici overschreden deze weliswaar de grenzen van wat betamelijk was, maar haar liefhebbers bezorgden zij juist veel enthousiasme en inspiratie: de jazz bleek een voedingsbodem voor nieuwe muzikale experimenten. In het klassieke-muziekgenre sleutelde een (losse) groep avant-gardistische componisten aan de basisregels, naast of buiten het overheersende (Duitse) muziekrepertoire dat in de Nederlandse concertzalen gespeeld werd. Bijvoorbeeld probeerden zij andere toonreeksen uit, waarvan een geheel nieuwe harmonie en melodielijn het gevolg was. Voor wie dat wilde kon de Balinese gamelanmuziek, die in klankkleur, toonschaal en ritme zo totaal verschilde van de westerse muziek, in dit verband heel interessant zijn.

In hun recensies van de Balinese show trachtten de muziekcritici van *De Tijd* (de dirigent-componist Theo van der Bijl) en *De Telegraaf* (musicoloog Arntzenius) structuur en vorm van de Balinese gamelanmuziek te doorgronden. Naar Arntzenius' idee bevestigde de Balinese muziek ‘hoe wij jong en onervaren zijn met onze gansche toonkunst: wij die praten van syncoopen en van uitbreiding van onze toonsystemen’. Hij noemde alle bijzondere onderdelen: de zang van kwarttonen; het gecompliceerde ritme op de meest simpele en natuurlijkste manier geslagen; de ‘wonderbaarlijksten consonanten van een grooten septiem plus een kwarttoon’; de doordringende klank van de diepe, vaste gongs ‘in oneindig, sonoor en klaar gedreun’. Van het geheel had hij genoten: ‘De primitieve phrase van de melodie werd gevarieerd in duizend vormen van rythmiek, en even schoon gesloten als de droomende beweging, was de zinsbouw der geluiden: levend, teder en harmonisch en betoverend.’[24] Theo van der Bijl beschreef uiterlijk en klank van de verschillende onderdelen van de gamelan, duidde tijdens het spel hun toonsoort en bepaalde de harmonieën die zij gezamenlijk tot stand brachten. Daarbij wees hij op het ongewone van sommige toonaarden die, voor westerse begrippen, ‘niet geheel rein’ gestemd

klonken. De zich herhalende melodische motieven in het gamelanspel - wellicht saai voor westerse oren - hadden voor Van der Bijl een intrigerend eentonig effect, dat gedragen werd door een levendig, vast ritme en heftige forse uitbarstingen.[25]

Ook Henri Borel waagde zich in *Het Vaderland* aan een analyse van de gamelanmuziek, daarbij uitgaande van de verschillen tussen het westers gehoor en het Balinese. 'Voor een op de westersche gamma van een octaaf ingesteld oor is het aanvoelen en beleven van een vijftonige gamma-muziek, waarvan de tonen tusschen de ons bekende liggen, met andere intervallen, veelal ondoenlijk.' Borel verwachtte ook dat velen onder het westerse publiek het gezang van de meisjes tijdens de Jangerdans onwelluidend zouden vinden, vanwege de kwarttonen, die voor het oosters gehoor juist zo gewoon waren. Maar 'wat zullen Debussy-liefhebbers en adepten van allermodernste muziek openbaringen vinden in deze gamelan-muziek' voorspelde Borel. Hij beriep zich er op dat hij in 1894 de eerste Nederlandse literator was geweest die over Javaanse kunst zijn geestdrift uitte, en over de pracht van Javaanse gamelanmuziek en tandak-danskunst schreef. Destijds zou dat door zijn landgenoten in Indië maar overdreven zijn gevonden. Nu, 34 jaar later, zou er dan eindelijk een begin van erkenning zijn, getuige het enthousiast ontvangen optreden van de Balinezen.[26]

Waar het hier om gaat is dat de hier genoemde besprekingen de Balinese muziek verhieven tot een hoge kunstvorm, weliswaar anders, eventueel eerder aan te duiden als volkskunst, maar op hetzelfde niveau als de westerse muziektraditie. Als het niet met zoveel woorden werd gezegd, valt die indruk er toch uit af te leiden. Dit gegeven baarde één persoon grote zorgen.

De dorpsfanfare

Te midden van al het enthousiasme over de Balinese show was er één opvallend negatief geluid te horen. In 1931 verbleef de toonaangevende en gewiekste muziekcriticus Matthijs Vermeulen in Parijs, als correspondent van verschillende Nederlandse en Indische dagbladen. Aldaar zag hij de Balinezen optreden in het Nederlandse paviljoen op de wereldtentoonstelling voor een uitzinnig enthousiast publiek. Dit enthousiasme en de lof der musicologen en recensenten in Nederland ten aanzien van de Balinese muziek vond Vermeulen zwaar overdreven. Het werd tijd om orde op zaken te stellen. In het liberale tijdschrift *De Gids* zette hij op een rijtje waarom de westerse muziek mijlenver boven de Balinese stond - zowel de klassieke-muziektraditie als de dorpsfanfare waarmee hij de Balinese eerder meende te moeten vergelijken: de vraag was voor hem niet of het hier ging om hoge kunst of volkskunst, maar om kunst of mindere kunst. De etnomusicoloog en koloniaal ambtenaar Jaap Kunst, kenner van de Indonesische toonkunst, voelde zich verplicht om te reageren. Hun discussie, waarin ook anderen zich mengden, is te lezen in *De Gids* en het Javanologische culturele tijdschrift *Djawa*.



Afb. 7.2 Dansvoorstelling in Parijs

Vermeulen maakte in zijn *Gids*-artikel ‘Achter de noten’ een onderscheid tussen twee antipodische muziektradities, de oosterse (statisch, irrationeel en kinderlijk) en de westerse (ontwikkeld, rationeel en volwassen). Waar de eerste al vroeg gestabiliseerd was tot ‘een vasten ritus’, en in wezen in haar kindertijd was blijven steken, had de laatste zich ontwikkeld tot een mathematisch volmaakt toonsysteem, waarop consequent kon worden voortgebouwd. Vanwege dit rationele fundament was de superioriteit van de westerse muziek volgens Vermeulen evident. En omdat zij gebruik maakten van dezelfde tonen die gebaseerd zijn op dezelfde wetten was niet alleen het Concertgebouworkest, maar ook de meest middelmatige ‘boersche, lompe, onbehouwen dorspfanfare’ ver verheven boven ‘den verfijnden en verlokkelijken Balischen gamelan’. Het was maar goed dat de confrontatie tussen deze twee muziektradities niet eerder had plaats gevonden, aldus Vermeulen, het zou de westerse toonkunst nog eens in haar superieure ontwikkeling gestoord kunnen hebben. Overigens had Vermeulen zich eerder om vergelijkbare zorgen, maar op nog negatievere wijze uitgelaten over jazzmuziek. ‘De jazz’ noemde hij ‘afval en caricatuur van het moderne orchest, het orchest van Debussy, Strauss, Mahler, Schönberg; afval gearrangeerd door halfwassen muzikanten, ten behoeve en ten gerieve der algemeene jool. En men draaie de rollen niet om! Wie denkt dat zijne instrumentatie profiteren kan van de Jazz is twintig jaar ten achter op de evolutie der muziek.’[27]

De boutade van Vermeulen was Jaap Kunst te gortig. Zijn repliek was kort: Vermeulen schreef te vlot over zaken waarvan hij geen verstand had. Ten eerste was de oosterse muziek niet statisch: zij kende een goed doordacht toonsysteem met even-

zeer mathematische grondslag, dat in de loop van de tijd ontwikkeld was. Hieruit waren op Bali en Java eigen toonsystemen gevormd van vijf- en zeventonige reeksen, met een logisch bevonden grondtoon. Ten tweede misleidde Vermeulen zijn lezers door de uiterlijke schoonheid van het Balinese orkestspel te gebruiken als argument tegen de intrinsieke schoonheid. Ten slotte verwarde Vermeulen de fanfare met volkskunst. Als er dan al een vergelijking gemaakt moest worden met westerse volkskunst dan had hij een beroep moeten doen op het gezongen volkslied en de rijdans - het waardeoordeel zou dan toch wel anders zijn uitgevallen. Smaken verschillen, maar dat was het punt niet: Vermeulen mat met twee maten.

De discussie liep uit op een patstelling: Vermeulen bleef bij zijn standpunt. In de volgende aflevering van *De Gids* stemde hij weliswaar in dat 'alle volkeren' gemeten hadden, of gezocht te meten. Echter: 'Wij westerlingen, voortzetters van Egyptenaren en Helenen, bleven [...] de eenigen die elk ding juist maten.' Het deed er voor Vermeulen niet toe of het westen volksmuziek bezat, want die vertolkte toch een 'inferieur en, op haar best, voorlopig stadium'. Het was hoe dan ook ondenkbaar om oosterse en westerse muziek 'ebenbürtig' te noemen, of het *Miserere* van Josquin, de *Kunst der Fuge* van Bach, of de laatste kwartetten van Beethoven zelfs maar te vergelijken met welke Aziatische, Australische of Afrikaanse muziek ook ter wereld. Wie dat deed was 'de heilige metrische norm voor immer kwijt, - of vindt haar terug. Laat ieder die dit wil dit geestelijk imperialisme noemen. Ik wensch, tot ons aller heil, dat men minder bang worde van dit woord.' Jaap Kunst kon zijn verweer alleen maar herhalen: Vermeulen 'drukt het stigma der minderwaardigheid op de Oostersche toonkunst in haar ganschen omvang, op alle die eeuwenoude, deels duizendjarige muziekculturen, op grond van het beweerd ontbreken van bepaalde, in zijn oogen de Europeesche muziek superieur makende grondslagen'. Kunst kreeg overigens geen kans meer om in *De Gids* te reageren, maar wel in het tijdschrift *Djawa*, dat de discussie integraal opnam. Hij kreeg daar wel het laatste woord: '[...] laten we in 's hemels naam maar glimlachen en ons niet ergeren, hoogstens ons geneeren voor den onverbeterlijken rassenwaan van sommige onzer stamgenooten.'[28]

Tot nog toe had Jaap Kunst weinig van zich laten horen over de Balinese show. Hij was ook niet betrokken geweest bij de selectie van het Balinese gezelschap, en de samenstelling van het programma, terwijl hij wel een alom gerespecteerd onderzoeker van Indonesische muziek was en bovendien de auteur van de eerste westerse studie over Balinese toonkunst (waarvoor Tjokorda Gde Raka Soekawati informant was geweest).[29] Een reden kan zijn dat Kunst in 1930 en 1931 niet op Bali verbleef. Na enig gesoebat was Kunst in 1930 officieel aangesteld als 'ambtenaar voor het systematisch musicologisch onderzoek in den Indischen Archipel', een bijzondere functie, die slechts een kort leven was beschoren.[30] In de zomer van 1931 deed hij onderzoek naar de inheemse muziek op Sumba, Flores en de eilanden ten oosten van Flores. Ondanks aandringen van de schilders Rudolf Bonnet en Spies, vrienden van Kunst op Bali, maakte hij geen tussenstop in Bali. 'Ik sta alleen voor de taak, zooveel mogelijk vast te leggen en te redden van de muziek in de buitengewesten en moet

nu wel eerst naar de meest bedreigde streken, waar Westersche invloed de meeste verwoestingen aanricht', zo schreef hij Spies.[31]

Uit de correspondentie van Kunst, Bonnet en Spies blijkt dat de drie vrienden geen hoge pet op hadden van de leiders van het Indische tentoonstellingscomité, die verantwoordelijk waren voor de Balinese uitzending; het artistieke hoofd van de Nederlandse vertegenwoordiging te Parijs, de architect P.A.J. Moojen, auteur van een dik boekwerk over Balinese architectuur, vonden ze bovendien een betweterige bemoeial. Bonnet, die in Ubud de repetities van orkest en dansers volgde, had de Jangerdans te zeer opgedirkt, te weinig volks gevonden.[32] De show bestond uit speciaal voor een groot westers tentoonstellingspubliek geselecteerde en aangepaste fragmenten van dansen die oorspronkelijk niet voor 'vertoning' bestemd waren. En aangepaste, gepopulariseerde kunst was hoe dan ook niet het soort kunst waar Kunst zich op richtte: hij zocht juist naar het zuivere, onaangetaste. Personen als Kunst, Bonnet en Spies maakten zich zorgen om de vernietiging van 'pure' inheemse volkspraktijken op Bali (en elders in de Indische archipel) door de zogenaamde beschavende werking van koloniaal bestuur en zending. Juist om die reden viel het eigenlijk te verwachten dat Kunst verheugd zou zijn over de opvallend positieve reacties op de Balinese show in Nederland (en later ook in Parijs). Maar Kunst had zich, als Vermeulen, juist geërgerd aan 'het ras dier zwijmelende aestheten, die steeds bereid staan een stroom van critiekloze waardeering uit te stooten over alles waarvan hun wordt verteld dat het uit het oosten komt' en 'het inderdaad irriteerende gebazel over deze muziek in sommige bladen'.[33] Was dit elitaire behoefte zich te onderscheiden van populaire smaak? Wellicht huiverde Kunst voor de popularisering van de Balinese muziek in het Westen of voor de wederzijdse besmetting. In dat geval deelde hij een zorg met Vermeulen, maar wel om een andere reden.

De hedendaagse verwarring van waarden

> Als we uit deze wonderlijke avond één conclusie mogen trekken, dan zou het deze zijn: als we van deze kunst ooit iets willen begrijpen, dan moeten we de kast met vakjes en laadjes, waarin wij onze begrippen hebben geordend, op slot doen en beginnen met ons onbevangen over te geven aan dezen tooverachtige dans.[34]

Wat kon op grond van het voorafgaande nu gezegd worden over de waardering van de Balinese show? Waarover ging die? Opvallend was de overgave van de recensenten ten aanzien van de zo vreemde Balinese dans en muziek, zowel in hun enthousiasme erover (de meerderheid) als in hun principiële verwerping (Vermeulen 1931). Maar hoe onbevangen was de belangstelling? Wanneer we kijken naar de positieve waardering, dan blijken de meeste recensenten in hun aandacht toch enigszins aan de oppervlakte, toch niet helemaal onbevangen. Ofwel lieten dezen zich met het publiek onderdompelen in het paradijs waarnaar zij verlangden. Ofwel maakte de

Balinese show hen bewust van wat er miste of mis was aan de westerse samenleving. In beide opzichten is de aandacht voor het eigenlijke spektakel niet oprecht of zelfs negatief te noemen, niettegenstaande de felle bewondering die uit de verslagen spreekt. De interpretaties over Balinese dans als volkskunst of gemeenschapskunst zeggen hier uiteindelijk meer over het negatieve zelfbeeld van de recensenten, dan over de betekenis van de Balinese dans.

Anderzijds ging een klein deel van de Nederlandse (of westerse) belangstelling veel verder dan die voor de Javaanse danseressen op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889.[35] Uit bewondering trachtte een aantal recensenten vorm, structuur en betekenis van de Balinese dans en muziek op zichzelf te bevatten. Deze nieuwsgierige houding lijkt eveneens samen te hangen met het kritisch zelfonderzoek waardoor deze tijd zich liet kenmerken. Zelfkritiek maakte in dit geval onbevangen. Andere kunstpraktijken konden werkelijk leerzaam zijn.

Temidden van de alom heersende bewondering voor de Balinese dans en muziek klonk schril de afwijzing van Vermeulen. Vreemd genoeg lustte deze scherpzinnige geest niet wat hij niet kende. Naast de kritiek van Vermeulen en de idealiserende loftuitingen in de dagbladen lijkt het systematisch musicologisch onderzoek van Jaap Kunst, ten slotte, geheel op zichzelf te (willen) staan. Toch is er een overeenkomst tussen de nostalgische aanhangers van gemeenschapskunst, de principiële afkeuring van Vermeulen, en het rationele onderzoek van de musicologen. Al deze verschillende houdingen ten aanzien van de Balinese dans en muziek hingen samen met ongemakkelijkheid over een snel veranderende wereld, en met een overwegend negatieve kijk op bepaalde ontwikkelingen in de westerse cultuur. Het publiek van de Javaanse danseressen op de wereldtentoonstelling in Parijs in 1889 had het wat dat betreft makkelijker, dat waande zich nog in de zekerheid van de eigen vooruitgang en superioriteit. In 1931 overheerste angst, angst voor het verdwijnen van de juiste toon. En het probleem was dat niet iedereen het er (meer) over eens was welke toon de juiste was.

Marieke Bloembergen

Eindnoten:

1 Arntzenius (1931), De verslaggever van *Wolanda Hindia* (aflevering juli 1931) zat naast Mengelberg in de zaal en noteerde diens reactie.
2 *Het Koloniaal Weekblad*, 21 mei 1931. *Algemeen Handelsblad*, 9 juni 1931.
3 Vergelijk Van Amstel (1995).
4 L.v.d.B. in *De Tijd*, 9 juni 1931. Zie over de Nederlandse deelname aan de Internationale Koloniale Tentoonstelling te Parijs Bloembergen (2002) hfst. 6. Over de geschiedenis en selectie van Gong Peliatan op Bali en het Balinese perspectief op deze deelname: Bloembergen (2000) en (2002) epiloog.
5 Zie over de westerse beeldvorming van Bali onder meer Vickers (1989); Schulte Nordholt (1994); Robinson (1995); Pollmann (1990). Over de invloed van het internationaal toerisme op Balinese dansen en muziek Picard (1990) en (1996).
6 Conrad Spies in het *Algemeen Handelsblad*, 30 mei 1931.
7 Zie daarover in het bijzonder Bloembergen (2000) en (2002).
8 Werumeus Buning in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
9 *De Tijd*, 9 juni 1931.
10 *De Maasbode*, 9 juni 1931.
11 *De Haagsche Courant*, 10 juni 1931.

12 Werumeus Buning in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
13 *De Tijd*, 9 juni 1931. Over de angst voor de dejavanisering der danseressen op de Parijse wereldtentoonstelling 1889, zie Bloembergen (2002), 145-149.
14 Rapport (1931).
15 Zie hierover Van Ginkel (1997) en Vos (2001).
16 Zie over muziek en gemeenschap bijvoorbeeld Hannema (1931).
17 *De Maasbode*, 9 juni 1931.
18 *Het Vaderland*, 10 juni 1931.
19 *Het Volk*, 9 juni 1931.
20 In het voetspoor van de Amerikaanse danseres Isadora Duncan zetten vertegenwoordigers van 'de nieuwe danskunst' zich in de eerste decennia van de twintigste eeuw af tegen de klassieke, aan strenge regels gebonden en te artificieel bevonden romantische balletkunst. Zij streefden naar een natuurlijke en zuivere bewegingskunst, die meer gevoel en bezieling uitdrukte. Zie hierover Werumeus Buning (1926) en Klazien Brummel, hoofdstuk 10 in dit boek
21 Zie hierover Poeze e.a. (1986); Van Amstel (1995).
22 Werumeus Buning, in: *De Groene Amsterdammer*, 13 juni 1931.
23 Geciteerd in: *Koloniaal Weekblad*, 24 september 1931.
24 Arntzenius, in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
25 Van der Bijl, in: *De Tijd*, 9 juni 1931.
26 *Het Vaderland*, 10 juni 1931.
27 Vermeulen in het oktobernummer van *De Muziek*, 1926, geciteerd in Wouters (1999) 14.
28 Vermeulen, 'Hic et nunc Jacobe', 148; Kunst, 'Oost & West', 149, 152.
29 Kunst en Kunst-van Wely (1925).
30 Zie hierover Van Roon (1995).
31 Jaap Kunst aan Walter Spies, Bandoeng, 4 maart 1931.
32 Zie de brieven van Bonnet aan Kunst, Oeboed, 12 maart 1931; Kunst aan Spies (over 'onze vriend Moojen - die overal verstand van heeft'), Bandoeng, 4 maart 1931.
33 Kunst (1931) 270.
34 *De Maasbode*, 9 juni 1931.
35 Zie daarover Bloembergen (2002) 138-166.

6 oktober 1934. Buitenopnamen in Soestduinen voor de soldatenklucht Het meisje met den blauwen hoed.
8 'Vreemdelingen' in de Nederlandse film van de jaren dertig

De zesde oktober 1934 was een heldere, zonnige herfstdag. Precies het juiste licht voor de buitenopnamen van de vrolijke soldatenklucht *Het meisje met den blauwen hoed*. Daarom stuurde productieleider Will Tuschinski, zoon van de stichter van de beroemde Tuschinski-bioscoop in Amsterdam, een groep Nederlandse acteurs en 150 figuranten in militair uniform in bussen naar Soestduinen. Ook de regisseur, de cameraman, de geluidsman en andere filmtechnici waren van de partij. De apparatuur was nog nauwelijks uitgepakt en de filmsoldaten stonden nog niet in het gelid of de opnamen werden verstoord. Echte militairen arriveerden en verboden de opnamen. Tuschinski probeerde de soldaten nog te overreden: het zou waarschijnlijk de laatste, fraaie herfstdag zijn; er was al zoveel geld uitgegeven - en geld was bij de Nederlandse filmindustrie toch al schaars; de buitenopnamen waren noodzakelijk, want niet alle scènes konden in de pas in gebruik genomen studio Cinetone in Duivendrecht opgenomen worden. En bovendien: wat voor overtredingen hadden zij dan begaan? Overtredingen tegen de nieuwe wet op de buitenlanders? Die trad toch pas op 1 januari 1935 in werking?[1]

Niets hielp. De kapitein van de militaire eenheid verklaarde dat hij door de politie gealarmeerd was - en die wederom door de burgemeester van Soesterberg. Deze had op zijn beurt een telefonische waarschuwing gekregen van het ministerie van Arbeid. 'De autoriteiten waren in kennis gesteld dat "vreemdelingen" van plan waren "spiegelgevechten zonder vergunning" uit te voeren en dat ze daarmee in conflict zouden komen met de zoo juist uitgevaardigde wet betreffende het aannemen van vreemdelingen in filmstudio's', zo vatte de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* het voorval op 9 oktober nuchter samen.

Na veel gewacht, gediscussieer en getelefoneer bleek dat het ministerie van Arbeid niets wist van een dergelijk telefoontje en dat dus iemand anders de burgemeester gebeld moest hebben.

Dit voorval, overigens niet enig in z'n soort, is exemplarisch voor de omstreden positie van buitenlanders bij de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig. Dit hoofdstuk gaat over de herkomst van de buitenlanders, de wijze waarop ze ons land binnenkwamen en aan wat voor films ze meewerkten. Voorts wordt verteld hoe er uiteindelijk een verbod op het werken met buitenlanders in Nederlandse film-producties tot stand kwam. Ten slotte ga ik in op de vraag wat deze buitenlanders in de Nederlandse film onder de gegeven omstandigheden wilden en konden bereiken.

De Europese diaspora in de jaren dertig

Op één punt had de anonieme beller, wiens identiteit overigens nooit is vastgesteld, met zijn telefoontje bij de burgemeester van Soesterberg gelijk: inderdaad, bij de buitenopnamen voor *Het meisje met den blauwen hoed* waren buitenlanders aanwezig. Regisseur Rudolf Meinert was van Oostenrijks-joodse huize, en woonde destijds in Berlijn; geluidsman H. Wohlrab was van joods-Duitse komaf; cameraman Theo Güsten was een genaturaliseerde Nederlander van Duitse afkomst - net als cameraman Erich Claunigh een ‘Ariër’; architect en opnameleider Robert Scharfenberg was joods; en Eva Besnyö was een in Berlijn opgeleide joodse fotografe van Hongaarsjoodse afkomst (Dittrich-Van Weringh 1987).

Buitenlanders waren bij de Nederlandse film niet nieuw. Reeds bij de allereerste Nederlandse geluidsfilm, *Willem van Oranje*, die op 4 januari 1934 na grote artistieke en financiële inspanningen de bioscopen bereikte, was een buitenlander betrokken: de uit Berlijn afkomstige joodse cameraman van Hongaarse afkomst Akos Farkas, die daarna nog aan elf andere films meewerkte. De buitenlanders bleven bij de film tot het bittere einde, tot de Duitsers op 10 mei 1940 Nederland bezetten en daarmee een ruw einde maakten aan de productie van Nederlandse geluidsfilms.

De Nederlandse filmproductie in de tweede helft van de jaren dertig was hoog. Tussen 1934 en 1940 bereikten in totaal 37 avondvullende speelfilms - allemaal amusementsfilms - de bioscopen; een record dat de productie in de jaren twintig, toen er dertig Nederlandse films gemaakt werden, overtrof. Pas in de jaren zeventig werd deze productie geëvenaard. Op één uitzondering na waren bij alle 37 films buitenlanders betrokken. Alleen bij projecten van Nederlandse avant-gardefilmers waren geen buitenlanders aanwezig, maar de avant-gardisten speelden in de commerciële jaren dertig ook geen rol van betekenis.

De buitenlanders werkten uitsluitend achter de coulissen, als producenten, regisseurs, schrijvers van draaiboeken, opnameleiders, cameralieden, geluidstechnici, architecten, cutters, componisten, musici, fotografen, en zelfs als scriptgirls. Verder waren ook enkele bioscoopeigenaars en investeerders van niet-Nederlandse komaf.

Op het witte doek zag men van deze buitenlanders niets. Gespeeld, gesproken en veel gezongen werd er uitsluitend door Nederlandse acteurs, afgezien van enkele onbelangrijke figuranten. Alleen de beroemde Duitse acteur Emil Jannings reisde in

de jaren dertig steeds opnieuw naar Amsterdam om ‘aan zijn baar goud te ruiken’ en zijn geluk vóór de coulissen te beproeven (Zuckmayer 2002).

Al deze vreemdelingen, in de regel buitenlanders genoemd, trokken niet naar Nederland om daar hun droom van de grote filmloopbaan in vervulling te zien gaan. Daarvoor was de uitgangssituatie in het land te ongunstig. Als filmland had Nederland tot aan 1934 nog geen naam gemaakt. De vertegenwoordigers van de verschillende ‘zuilen’ in de Nederlandse samenleving waren het over één punt eens: de massafilm was een onzedelijk product. Dat blijkt duidelijk uit de pers en vooral uit de berichten van de filmkeuring uit die dagen. Daarom deed de Nederlandse regering, in tegenstelling tot regeringen van andere landen met een klein taal- en afzetgebied, zoals Zweden, niets om de eigen filmproductie door quotaregelingen of subsidies te ondersteunen. Tussen 1930 en 1934 haalde slechts een enkele Nederlandse speelfilm de bioscoop - en dan ook nog een zwijgende film (*Zeemansvrouwen*). Het Nederlandse publiek zag hierdoor voornamelijk amusement van Amerikaanse en Duitse makelij. Jaarlijks draaiden er ongeveer vijfhonderd buitenlandse films in de Nederlandse bioscopen.

Het keerpunt kwam met de Nederlandse introductie van de geluidsfilm midden jaren dertig. Deze uitvinding uit het eind van de jaren twintig staat bekend als de grootste revolutie in de geschiedenis van de film. Voor iedereen die bij de film was betrokken betekende de introductie van geluid een totaal nieuwe ervaring. Schmink, mimiek en gebarentaal moesten worden gereduceerd en acteurs moesten leren duidelijk maar niet overdreven te spreken in het technische wonderproduct dat microfoon heette. Met verschillende bewegende camera's moesten glijdende overgangen van scène tot scène tot stand gebracht worden en werden opnames vanuit verschillende gezichtshoeken gemaakt. Dat alles moest een natuurgetrouwe aanblik bieden, die het toneel zou overtreffen. Behalve de technische problemen die bij gebrek aan ervaringsdeskundigen op eigen kracht overwonnen moesten worden, vereiste deze uitvinding ook grote investeringen. En geld was er niet.

De geluidsfilm bood echter ook grote kansen. Eindelijk kon het publiek Nederlandse acteurs in de eigen taal horen zingen en spreken, riepen liberale filmcritici en de Bioscoopbond, de belangenvereniging van de Nederlandse film, in koor. Waar het aan geld en ervaring ontbrak kwam het toeval te hulp: ‘In Engeland, Frankrijk en in Amerika zelfs heeft men dankbaar gebruik gemaakt van het toeval, dat Duitsche filmkunstenaars en technici buiten Duitschland emplooi moeten zoeken. Sedertdien komt Engeland aan de markt met uitnemende films. Bekijkt men onze filmindustrie van de eng-nationalen kant, dan is ze ten doode opgeschreven. En het feit kan niet tegengesproken worden, dat ettelijke functies bij de filmindustrie nog niet behoorlijk bezet kunnen worden door Nederlanders. Behoorlijk in de beteekenis, dat van gelijkwaardigheid met erkend bekwame buitenlandsche film-krachten gesproken kan worden [...] Het maken van een film is in ons land practisch uitgesloten zonder de medewerking van een paar buitenlanders [...]’, schreef het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, het economisch georiënteerde blad van de Bio-

scoopbond, op 28 december 1934. Het meer esthetisch georiënteerde tijdschrift *Filmliga* deelt deze visie. *Filmliga*-redacteur H. Scholte schreef in een artikel getiteld 'Met of zonder buitenlanders?' op 28 februari 1935:

> Men moet zich immers geen rad voor oogen draaien: in ideëel opzicht is er van een nationale industrie geen sprake. Zij ontstond niet uit innerlijken artistieken aandrang, zij heeft geen specifieke kenmerken [...]. Op het oogenblik, dat er talrijke (voortreffelijke en minder voortreffelijke) Duitsche arbeidskrachten voor internationaal gebruik, ergo voor het nationaal gebruik van anderen, vrij kwamen, was de geluidsfilmindustrie gecentraliseerd in Hollywood, Neu-Babelsberg en (in mindere mate) in de filmvoorsteden rondom Parijs [...] Ook b.v. Elstree, Weenen en Budapest danken hun opkomst in hoofdzaak aan de internationale constellatie. Men ging alom nationale geluidsfilms produceeren, omdat er aanbod van werkkrachten, niet omdat er vraag van het publiek was.

Het door de zakelijke filmwereld verwelkomde 'toeval' kwam op het juiste moment. Hitlers 'Machtübernahme' in januari 1933 legde alle vrije uitingsvormen aan strenge banden. Dit leidde niet alleen tot de ondergang van filmmetropool Berlijn/Babelsberg, maar bedreigde in toenemende mate ook mensen die niet bereid waren zich te schikken in Hitlers keurslijf. Dit waren met name joden en homoseksuelen - bevolkingsgroepen die waren oververtegenwoordigd in de filmbranche. Ze doken onder of zochten elders werk, bijvoorbeeld in Hollywood. Maar omdat taal en vreemde levensgewoonten voor velen een grote barrière vormden, probeerden zij het eerst dichter bij huis, in buurlanden waar de filmindustrie ook bloeide zoals Frankrijk, Engeland, Oostenrijk (tot de *Anschluss* aan Duitsland in 1938) en Tsjecho-Slowakije.

De filmemigranten die Nederland als bestemming kozen, kwamen niet als asielzoekende vluchteling het land binnen. De Nederlandse productiemaatschappijen onderkenden de noodzaak om werkkrachten in huis te halen die bekend waren met geluidsfilms en wierven hun - relatief goedkope - werknemers direct uit Berlijn, of waar de ballingen zich ook maar ophielden. Zo werden de beroemde joodse regisseur Max Ophüls in Parijs, Ludwig Berger in een dorpje in de Taunus, Kurt Gerron in het Tsjechië, en Karel Lamac en Friedrich Zelnik in Praag en Wenen gevraagd naar ons land te komen. Ook minder beroemde regisseurs, zoals Rudolf Meinert van *Het meisje met den blauwen hoed*, kregen een baan in de Nederlandse filmindustrie, veelal in de vorm van een filmopdracht met een contract voor een bepaalde termijn. Ook filmtechnische medewerkers, een enkele uitzondering daargelaten, kwamen als werkkrachten in plaats van politiek vluchtelingen naar Nederland. Ludwig Berger schrijft in zijn herinneringen:

> Men heeft uit Amsterdam opgebeld, zei men me toen ik thuiskwam. 'Een heer Meyer, u kent hem, heeft hij gezegd. Mijnheer belt in een uur terug.' Vervolgens belde hij precies op tijd terug: 'Hier Meyer, wij kennen elkaar van de UFA [...] Hebt u zin in Hol-

> land een film te ensceneren?' Berger: 'Ik wist helemaal niet dat in Holland films gemaakt werden.' De heer Meyer praatte ondertussen ijverig door en zei dat ze niet veel konden betalen, dus 'als ik niet wist dat het thema voor u aantrekkelijk was...'. Inderdaad, ze hadden al een onderwerp. 'Ja, we hebben de rechten voor *Pygmalion* van Bernard Shaw verworven. Ik bel vanavond nog een keer'. Opnieuw ging de telefoon, deze keer uit Parijs. De Taunus stond plotseling op stelten, de heer Meyer bleek zeer actief te zijn. Het was Heinz, die al vijftien jaar Berger's zakelijk adviseur was: 'Ik zou u willen verzoeken naar Amsterdam te komen', zei Heinz aan de telefoon, 'anders kan ik niets voor u in het buitenland doen. Voor iemand die nu nog in Duitsland is bestaat in Londen en Parijs geen enkele belangstelling.' Berger merkte op dat hij geen woord Nederlands kende. 'Dan zult u dat moeten leren!!' Hij vloog naar Nederland. Daarvoor had hij, geheel volgens de richtlijnen, bij de belastingdienst in Mainz een akkoordverklaring gehaald. (Berger, 1953, 309-311, bekort)

Na het voltooien van de opdracht vertrokken de meeste beroemdere buitenlanders weer. Maar er waren uitzonderingen, zoals cameraman Akos Farkas die trouwde met de dochter van Loet C. Barnstijn, een Nederlandse filmmagnaat die met zijn Studio Wassenaar vriendschappelijk concurreerde met Studio Cinetone in Duivendrecht. Ook Eva Besnyö bleef, evenals de draaiboekauteur Walter Schlee, die ook met een Nederlandse getrouwd was. Maar in de regel bepaalde de werkopdracht en bijhorende verblijfsvergunning de duur van het oponthoud. Dat betekende in de meeste gevallen een verblijf van enkele weken of hooguit een paar maanden.

Onhartelijke ontvangst

Op 20 juli 1934 arriveerde Rudolf Meinert, een joodse regisseur die in 1933 van Berlijn naar Wenen was uitgeweken, met de trein in Amsterdam. Hij werd door vertegenwoordigers van de productiemaatschappij van het Centraal Station afgehaald. De volgende dag werd een persconferentie gehouden over de film die hij hier zou gaan regisseren: *Het meisje met den blauwen hoed*. Op de persconferentie maakte Meinert bepaald geen geknakte indruk. Hij vertelde met grote geestdrift over zijn filmsuccessen. Vanaf 1911 had hij zo'n 48 films gerealiseerd, waaronder komedies, maar ook de beroemdste Duitse zwijgende film *Das Cabinett des Dr. Caligari* (1919), waar hij artistiek leider was geweest. Tussen de regels door was in de krantenberichten te lezen dat deze zelfverzekerde Duitse waterval danig op de zenuwen van menige Nederlandse journalist werkte. De irritatie bij journalisten bleef voortduren tot aan de première, zoals blijkt uit verschillende krantenartikelen.[2]

De opnamen verliepen niet vlekkeloos. Meinert kon geen woord uitbrengen toen hij hoorde dat de opnamen in de studio niet voor september konden beginnen. Hij wilde onmiddellijk aan de slag. 'Misschien dan de buitenopnamen?' Dat kon ook niet, omdat het draaiboek, naar een roman van Johan Fabricius, nog niet in de juis-

te versie beschikbaar was. Meinert wilde weten of de filmmuziek Hollands zou zijn. ‘Zeker, zeker’, zei Max Tak, Nederlands componist, arrangeur en dirigent van een filmorkest: ‘Van je hela hola. De muziek is trouwens al klaar. Ik zal het meneer Meinert vannacht eens voorspelen.’ De journalist besluit zijn artikel met de conclusie: ‘Rudolf Meinert wil een echte Hollandsche film maken’.

Na deze psychologisch niet oninteressante Nederlands-Duitse woordenwisseling bleef Meinert met alle ups and downs van de productie tot januari 1935 in Nederland. Hij nam niet meer deel aan het bruisende feest na de première van *Het meisje met den blauwen hoed* op 20 december 1934. Ook hield Meindert zich ver van nachtfeesten met veel ‘Wein und Weib’ of het cabaret, dat Tuschinski vanaf 1930 regelmatig organiseerde. Telefonisch excuseerde hij zich dat hij in Studio Cinetone nog iets wilde doen aan de Nederlandse versie van zijn Oostenrijkse film *Alles für die Firma*. Daarna reisde hij terug naar Wenen. Zijn verblijfsvergunning was afgelopen - en daarmee ook zijn bereidheid Nederland, de taal en de mensen nader te leren kennen.

De buitenlanders waren zeer gewild als goedkope krachten achter de coulissen. Dat vonden niet alleen de zakenlieden uit de filmindustrie en de liberale pers, maar ook een deel van de Nederlandse avant-garde en documentairemakers die *Filmliga* als spreekbuis gebruikten. Zo schreef H. Scholte in het maartnummer van (1935) bijvoorbeeld:

> Het maken van een film - en het zijn voor 80% de regisseur, de scenarioschrijver, de architect, de geluidstechnici en alle mindere goden van de studio die een film maken - is een vak als elk ander: misschien 1% kunst en 99% kundigheid. De kundigheid hebben wij hier niet geleerd, niet kunnen leeren [...] deze vaklieden, deze leiders hadden wij nodig [...] uit buitenlandse filmcentra. Duidelijker gezegd: uit het filmisch failliete Duitschland.’

Scholte heeft echter ook kritiek op de werving van buitenlanders: ‘De fout is slechts geweest, dat men niet de beste vaklieden gekozen heeft, zelfs niet van de tweede garnituur.’

Anderen verzetten zich nog krachtiger tegen de buitenlanders. De beroemde filmrecensent A. van Domburg, gesteund door een aantal Nederlandse avant-gardefilmers (*Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 28 december 1934), vond dat de oorspronkelijk uit Berlijn afkomstige buitenlanders, van welke nationaliteit dan ook, Nederlandse arbeidsplaatsen inpikten. De buitenlanders remden de kansen van Nederlandse talenten en ‘verduitsten’ en verkitschten het echte, Nederlandse filmproduct - en daar ging het toch om, meende Van Domburg. De Bioscoopbond nam een tweeslachtige positie in: enerzijds was de bond tegen buitenlandse concurrenten en tegen speculanten in de productie en de distributie. Anderzijds zag ze de noodzaak in om vaklieden van buitenaf in te huren.



Afb. 8.1 Advertentie voor de galapremière van *Het meisje met den blauwen hoed*, 20 december 1934

Deze discussie over buitenlanders kwam op gang toen de eerste stroom vluchtelingen in 1933 voor de deur stond en bleef de gesprekken en de kranten beheersen tot de Duitse bezetting op 10 mei 1940. Of deze buitenlanders nu emigranten waren die voor hun leven moesten vrezen - en dat gold voor de meerderheid - of ‘arische’ filmexperts die men nu eenmaal nodig had, speelde in de discussie geen enkele rol. Een van de ‘arische’ emigranten was bijvoorbeeld de begaafde componist Walter Gronostay, wiens muziek vandaag in Nederland opnieuw ontdekt wordt. Hij componeerde de muziek voor twee films van de uit Duitsland teruggekeerde regisseur Gerard Rutten: *Dood water* (1934), een drama over de Afsluitdijk, en *Rubber* (1936), een maatschappelijke satire over de Nederlandse koloniale bazen op Sumatra. Het laatste werk van Gronostay in Berlijn was de muziek bij de film *Olympia* (1938) van de door Hitler zeer gewaardeerde regisseuse Leni Riefenstahl. In hetzelfde jaar overleed hij, aan een natuurlijke dood.

Verbod op buitenlanders in filmstudio's

Het ‘vreemdelingenvraagstuk’ kreeg in de jaren 1934-35 een nationalistischere toon, wat leidde tot verscherping van de wetgeving. De eerste slachtoffers waren de betrokkenen bij de buitenopnamen van de film *Het meisje met den blauwen hoed* op 6 oktober 1934 in Soestduinen. Reeds in de herfst van 1933 werden de eerste vreemdelingenpasjes uitgereikt. Vanaf begin 1934 moesten vluchtelingen uit nazi-Duitsland bewijzen dat ze werkelijk in ernstige mate bedreigd werden. Studeren en werken mochten ze officieel niet meer. Op 1 januari 1935 trad een verbod in werking op het inhuren van buitenlandse

werkkrachten bij de film. Na de *Anschluss* van Oostenrijk bij Duitsland in 1938 werden de grenscontroles verder verscherpt. Na de *Kristallnacht* van 9 op 10 november 1938 werden de controles opnieuw strenger. Kort na het uitbreken van de oorlog in september 1939 kwam ten slotte de visumplicht, waardoor het heel moeilijk werd het land binnen te komen. Dat ondervond bijvoorbeeld Truus van Aalten, de hoofd-



Afb. 8.2 Regisseur Rudolf Meinert en Truus van Aalten tijdens de opnamen van *Het meisje met den blauwen hoed*, 1934 (foto: Eva Besnyö/MAI)

rolspeelster in *Het meisje met den blauwen hoed*, een Nederlandse die voor langere tijd in Berlijn verbleef (Van Aalten in een interview met Dittrich, 1982). Ook zij mocht Nederland niet meer in. Op 8 september 1939 besloot de Tweede Kamer geen enkele vluchteling, van welke soort dan ook, het land meer binnen te laten (Michman 1982).

De restrictieve wetgeving kon in de praktijk echter opgerekt worden, zeker wanneer het mensen uit de filmwereld betrof met geld of een goede naam. Nederland is immers een land van compromissen, waar nuchterheid en zakelijkheid zwaarder wegen dan principiële beslissingen - ook al komen die beslissingen van het parlement. Dat laat de Nederlandse geschiedenis ook zien. Zo werden de rond 1600 uit Spanje en Portugal gevluchte joden bijvoorbeeld ingezet om voor Nederland te werken. Dat valt na te lezen in F. van Rijsens' boek *Geschiedenis van ons vaderland*. Ger van Roon schetst een vergelijkbaar voorval met de emigranten in de jaren dertig (Van Roon 1982).

Na eindeloze brieven, telegrammen en telefoontjes kwamen de Bioscoopbond en de Nederlandse regering uiteindelijk tot een pragmatische oplossing. Onder bepaalde voorwaarden zouden buitenlanders bij de film worden ‘gedoogd’. Buitenlanders mochten alleen voor de regie ingeschakeld worden, schreef Detlef Sierck, bekend van de film *Boefje* (1939), in een brief aan mij in april 1981. Voor alle andere functies achter de coulissen moest in eerste instantie een Nederlander aangesteld worden. Alleen als er absoluut geen Nederlander te vinden was die de taken kon verrichten, mocht een buitenlander een Nederlander met raad en daad ter zijde staan.

Zo geschiedde het ook vanaf 1 januari 1935. Vanaf toen werd elke functie, behalve die van de regisseur, dubbel bezet. De regering probeerde vergeefs bij de soldatenklucht *De big van het regiment* (1935) de wetgeving tegen de ‘filmbuitenlanders’ in de praktijk te brengen, wat gepaard ging met heftige debatten in de media. Uiteindelijk legde de regering het af tegen de zakelijke argumenten van de Bioscoopbond. De buitenlanders mochten voortaan het gebrek aan ervaring bij regie en bij technische werkzaamheden opvangen, mits het gegeven budget van 80.000 gulden niet overschreden zou worden - iets wat in de praktijk overigens wel vaak gebeurde. De tweede voorwaarde die de overheid stelde was dat jonge, Nederlandse krachten moesten worden opgeleid, opdat op den duur een eigen filmindustrie op poten gezet kon worden, zonder buitenlanders.

Dit compromis resulteerde inderdaad in de inzet van ervaren Nederlanders bij de film: de Duits-Nederlandse dubbelbezetting werd steeds meer een Nederlands-Duitse dubbelbezetting. Enkele films werden zelfs met een louter Nederlandse bezetting geproduceerd, zoals een vergelijking van de ‘credits’ van *Het mysterie van de Mondschein Sonate* (1935) en *Pygmalion* (1936) duidelijk maakt.

Over het bevorderen van de film en het stimuleren van jonge krachten voerde filmcriticus L.J. Jordaan een gesprek met de uit Berlijn afkomstige joodse cabaretier en regisseur Kurt Gerron. Na de negatieve kritieken op zijn derde Nederlandse film, een Nederlandse versie van het in Italië verfilmde sprookje *De drie wenschen* (1937),

speelde Gerron in Amsterdam nog bij enkele gelegenheidscabaretvoorstellingen. In 1940 werd hij uit Amsterdam naar Kamp Westerbork gedeporteerd. Uiteindelijk is hij in concentratiekamp Theresienstadt omgekomen. Het verslag van het gesprek staat in de *Haagsche Post* van 6 februari 1937:

> Toen wij de kwestie der opleiding van jonge, Nederlandse krachten op het tapijt brachten, bleek de heer Gerron het, wat de urgentie dezer aangelegenheid betreft, volkomen met ons eens te zijn. Hij bevestigde zonder voorbehoud onze meening, dat alleen een filmproductie die een eigen nationaal karakter draagt, op den duur de noodige levensvatbaarheid kan verkrijgen. 'Ik ben hier dermate van overtuigd', zoo deelde hij ons mede, 'dat ik persoonlijk graag met jonge Hollanders zou hebben samengewerkt en zelfs met uitgewerkte plannen voor een dergelijke collaboratie heb rondgelopen.' Maar dan komen de practische bezwaren, die tevens den kijk raken van dezen buitenlander op de organisatie onzer filmindustrie, en de impasse waarin ze zich bevindt [...] om op de scholing van Nederlandsche krachten terug te komen, ook hier wreekt zich de smalle opzet. Toen wij indertijd bij de U.F.A. den jongen avant-gardist Siodmak naar voren haalden, zetten wij hem na de nodige practische oefeningen direct zelf aan het werk. Wij gaven hem blanco volmacht om een korte film te vervaardigen naar eigen inzichten - slaagde dit experiment, dan werd hij bij de staf ingelijfd [...] mislukte het, dan waren er alleen maar een 4 à 5000 gulden mee verloren. Dat kan natuurlijk slechts een onderneming zich veroorloven, die tientallen andere films op stapel heeft staan en op geen duizendje hoeft te kijken. Binnen het kader der Nederlandse industrie, waar ieder producent zich op één film concentreert, is zoo'n proef onmogelijk.' Hieraan valt weinig toe te voegen, behalve misschien dat de bezuinigingen op Nederlandse regieassistenten het effect van de bevorderende maatregelen niet verhoogde - en dit ondanks alle vurig nagestreefde, maar nauwelijks gerealiseerde plannen om filmscholen op te richten.

Censuur

Buitenlanders hadden op de inhoud van de Nederlandse speelfilms in de jaren dertig relatief weinig invloed. Een film moest 'Hollands' zijn, in overeenstemming met de tijdgeest. Verder moest een film amuseren en het liefst ook een kassucces worden. Inderdaad behandelen de meeste Nederlandse films uit die jaren dan ook Nederlandse thema's. Ook Nederlands-Indië is een geliefd thema. Zo komen matrozen terug uit de Oost in *De Jantjes* (1934) en bezoekt een rijke oom uit de koloniën Nederland in *Op stap* (1935). In *Rubber* wordt het societyleven in de koloniën geportretteerd (1936).

Nederlandse literatuur en toneelstukken dienden vaak als inspiratie van de 'Hollandse' films aan het eind van de jaren dertig. Twee in de Amsterdamse volksbuurt de Jordaan spelende stukken, *Bleeke Bet* (1934) en *Oranje Hein* (1936), zijn gebaseerd

op toneelstukken. Ook *De Jantjes* werd eerst op het toneel gebracht. Het sociaal-kritische drama in het vissersdorp Scheveningen *Op hoop van zegen* (1934) is een verfilming van het gelijknamige toneelstuk van Herman Heijermans. Films waren ook vaak gebaseerd op bekende romans. Zo werd A.M. de Jongs *Merijntje Gijzens jeugd* uit 1936 over de ontwikkeling van een Brabantse dorpsjongen verfilmd. En *Het meisje met den blauwen hoed* is gebaseerd op een boek van Johan Fabricius.

Opgelucht stelt de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* op 21 december 1934 vast dat *Het meisje met den blauwen hoed* 'een hollandsche sfeer ademt - van het eerste begin af - een waarlijk voortreffelijk begin met de molentjes der weilanden en de fraaie torenspits van Schoonhoven met het boemeltreintje en de entrée in de barackenwereld van Waalsdorp'. Luc. Willink looft een dag later de film in *Het Vaderland*: 'Goed aangepast aan de Hollandsche sfeer.' Hollands is ook 'een karakter van echtheid. Men biedt ons levende mensen, wien men niet om der wille van het effect iets onzinnigs heeft opgelegd.' Deze mensen werden gespeeld door Nederlandse acteurs die hun eigen taal spraken, wat bij de nieuwe geluidsfilm nog altijd een sensatie was. De uit Berlijn en Wenen teruggekeerde hoofdrolspeelster Truus van Aalten riep men volgens *Het Vaderland* na de première toe: 'Nu je terug bent, roep ik je toe, blijf in Holland, leer weer volkomen Nederlandsch spreken, je hebt gespeeld zooals misschien geen andere actrice in ons landje dat nou zou kunnen doen.' En Hollands waren natuurlijk ook de liedjes 'die eigendom van het volk zijn'. Toch bestond er over deze liedjes een meningsverschil: 'Was het nu nodig, dat er zoveel gezongen wordt?' vroeg Willink zich af, 'het is toch geen operette?' - en inderdaad is een operette niet Hollands.

Ook internationale thema's werden vaak in een Nederlandse omgeving ingebed. Zo werd bijvoorbeeld het bekende stuk van George Bernard Shaw succesvol verfilmd in de sociaal-kritische komedie *Pygmalion* (1937) van Ludwig Berger. In de film wordt een plat pratende Amsterdamse bloemenverkoopster veranderd in een verzorgd sprekende dame. *Komedie om geld*, een eigen idee van regisseur Max Ophüls, speelt rond de Amsterdamse grachten. In deze film raakt een brave bankloper veel geld kwijt en wordt hij door een ondoorzichtige onderneming plotsklaps tot directeur benoemd, wat niet goed is voor zijn eerbare, Nederlandse reputatie. Aan het slot wordt niet alleen het geld teruggevonden, ook zijn betrouwbaarheid wordt in ere hersteld.

Hoewel de productie van films met niet-Nederlandse thema's enigszins toenam in de tweede helft van de jaren dertig, hadden slechts weinig van die films ook een niet-Nederlandse plaats van handeling. Over de misdaadfilm *Het mysterie van de Mondschein Sonate*, in 1935 onder de regie van Kurt Gerron ontstaan, schrijft *De Telegraaf* op 9 november van dat jaar:

> 'De Nederlandsche film begint met de Mondschein Sonate een nieuwe phase: zij verlaat het nationaal terrein voor het eerst met succes. Geen matrozen meer en geen soldaten en den hemel zij gedankt ook geen Jordaan-coupletten meer: de toeschou-

> wer krijgt een geheel te zien dat wat zijn genre aangaat even goed uit Duitschland of Amerika of Engeland had kunnen komen [...] het Nederlandsch product wordt thans vergelijkbaar met het internationale [...] Welnu: wij komen er ditmaal niet slecht af.'

Een andere film, de misdaadsatire *De spooktrein* (in 1939 door Karel Lamac) vindt het *Limburgs Dagblad* 'een goede film, maar geen goede Nederlandsche film, omdat het gegeven evengoed in Tschechopolenia (het nieuwste Koloniale rijk!) als in ons dierbaar vaderland kan spelen' (7 oktober 1939). De meningen zijn dus verdeeld.

Het was echter volstrekt uitgesloten, in wat voor Tschechopolenia dan ook, om kritiek te geven op de gebeurtenissen in buurland Duitsland. De Nederlandse regering hield zich strikt aan de neutraliteitspolitiek en wilde Duitsland in geen geval ergeren. De Bioscoopbond was het, zij het om andere redenen, geheel met de regering eens. De bond was op zoek naar amusementsfilms die voor een brede massa aantrekkelijk waren. Populaire films brachten geld in het laatje - en politiek niet. Dat was overigens tot kort voor het uitbreken van de oorlog in alle exillanden het geval. Men moet zich hierbij realiseren dat een film onder andere condities gemaakt wordt dan een boek. Ook de receptie is anders. Schrijvers in ballingschap hebben in het slechtste geval, onder erbarmelijke omstandigheden ergens teruggetrokken levend, slechts water en brood nodig om hun werk te doen. Publicatie van geschreven werk is vaak ook nog wel te financieren. Film is echter een zeer duur collectief product, waarbij grote economische belangen op het spel staan. Een film moet zich bovendien richten op taal, smaak en verwachtingen van het land waar de film wordt gemaakt. Bovendien zou het een steenrijke regisseur die een kritische exilfilm had willen produceren - de naar Nederland gevluchte regisseurs werkten allen in de amusementssector - waarschijnlijk net zo vergaan als Erika Mann, die het kritische cabaret *Die Pfeffermühle* maakte: haar Nederlandse verblijfsvergunning werd in 1936 om politieke redenen ingetrokken.

De in 1926 in het leven geroepen filmkeuring protesteerde dan ook geen enkele keer tegen de inhoud van een film op basis van politieke gronden. Deze keuringsinstantie ging het om de bestrijding van zedelijke en maatschappelijke gevaren van de bioscoop. Vooral in het katholieke zuiden werd streng gecensureerd. De ene keer was het een ontblote knie die een film een paar meter korter maakte, zoals de vrolijke, in de duinen spelende film *Lentelied* (uitspraak filmkeuring 29 juni 1936). Een andere keer waren, zoals bij de succesfilm *De Jantjes* 'voor jongere kinderen [...] de ruzies en vechtpartijen te opwindend' (2 februari 1934). Dat kostte *De Jantjes* drie coupures. Bij de misdaadfilm *Het mysterie van de Mondschein Sonate* vreesde de filmkeuring (23 oktober 1935) voor 'een minder goeden invloed op de jeugd'. Zij achtte de film daarom niet geschikt voor kinderen onder veertien jaar. Ook uit de onschuldige soldatenklucht *Het meisje met den blauwen hoed* moest op aanwijzing van de filmkeuring een scène verwijderd worden, waarin een dronken soldaat 'tot uw dienst, Napoleon!' stamelde. Dit kon namelijk bij de heren militairen niet door de beugel (uitspraak 6 december 1934). De opgewekte en welbespraakte regisseur

Meinert nam het gelaten op. In Oostenrijk zou dat geen probleem hebben opgeleverd, maar nu was hij in een ander land, waarvan hij de ongeschreven wetten na een paar maanden nog steeds niet snapte. Toen producent Will Tuschinski zonder overleg verdere coupures liet aanbrengen, reageerde Meinert echter woedend. Deze ingreep in zijn artistieke eindverantwoordelijkheid nam hij Tuschinski uiterst kwalijk. Op zijn beurt was Tuschinski daarvan niet onder de indruk: hij wilde simpelweg een film maken met een voor de markt geschikte lengte, legde hij in *Het Volk* uit.[3]

Mobilisatie

De neutraliteitspolitiek van de Nederlandse regering, de steeds scherpere wetgeving ten opzichte van de buitenlanders, het gebrek aan financiële middelen, het ontbreken van continuïteit en ervaring op de set, de verwachtingen van het publiek en de heersende strikte moraal lieten de buitenlanders weinig speelruimte. Ondanks deze restricties, en ondanks het feit dat ze op het witte doek zichtbaar noch hoorbaar waren, hebben de buitenlanders toch hun sporen nagelaten in de Nederlandse filmindustrie - nog geheel afgezien van het feit dat zonder buitenlanders nooit 37 avondvullende speelfilms tot stand hadden kunnen komen. Uiteraard liepen kwantiteit en kwaliteit van de inbreng van producenten uiteen. Ook de mening van de verzuilde pers varieerde sterk. Voor 1936 klaagden sommige critici over het gebrek aan een filmesthetische signatuur in de Nederlandse films. Nederlandse verhalen werden ‘in een reeks tooneelmatige scènes met tooneelmatige dialogen’ verteld, ‘alsof de filmdialoog niet wezenlijk van de tooneeldialoog te onderscheiden ware [...] een film is nu eenmaal een rythmische beeldcompositie’, schrijft Van Domburg in een kritisch stuk over *De Jantjes* in *De Tijd* van 9 februari 1934. Deze kritiek wordt in het artikel vele malen herhaald, aangevuld met zijn ergernis over een inflexibele cameravoering, slechte geluidskwaliteit en een mislukte montage. Dat *Het Vaderland* op 22 december 1934 zijn recensie van *Het meisje met den blauwen hoed* als ‘wederom een stap voorwaarts’ beschouwt, is eerder de uitdrukking van hoop dan van de werkelijkheid. Niettemin is het regisseur Meinert gelukt de bekende revuester uit het theater, Lou Bandy, in ‘een uitstekende filmkracht’ te veranderen en hem niet te laten steken op het niveau van ‘een komische tooneelkracht’, zoals de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* na de première op 22 december 1934 opmerkt. Maar: ‘Op het oogenblik, dat hij zijn liedjes moet brengen, wordt hij weer de zingende revueacteur, dan wordt hij ineens veel minder natuurlijk.’ Het ergert onder meer *De Nieuwe Eeuw* dat de camera ‘stokstijf op de zingende tronie gericht is, tot alle coupletten uitgezongen zijn’.[4]

Vanaf 1936 nam de filmproductie toe. Hoewel er weinig geëxperimenteerd werd met filmesthetische elementen, kwam er dankzij de verbeterde techniek toch een echte filmtaal tot stand. De sleutelfiguur bij deze ommezwaai was de in 1933 uit Ber-

lijn geëmigreerde filmimporteur en productieleider Rudolf Meyer. De op natuurlijkheid gerichte techniek van de bescheiden en efficiënte 'Rudy' lag de Nederlanders meer dan die van veel sterregisseurs. Hij slaagde er evenmin als zijn collega-productieleider en vriend Leo Meyer (Studio Wassenaar) in continuïteit in de filmproductie te brengen, hoewel hij daar wel overtuigende plannen voor op tafel had gelegd. Maar als neef van UFA-paus Erich Pommer had hij uit zijn Berlijnse tijd nog de beste contacten met talenten uit de filmwereld. Die benutte hij ook consequent. Na 1936 haalde hij de regisseurs Ludwig Berger, Friedrich Zelnik en Karel Lamac naar Nederland en hield een scherp oog op de productie van hun succesvolle films *Pygmalion* (1937) en *Ergens in Nederland* - Bergers film uit de mobilisatietijd (1940). Zelnik maakte de films *Vadertje Langbeen* (1938), waarin een weeskind kan gaan studeren en *Morgen gaat het beter* (1939), over een schoolmeisje dat het tot radioster brengt. Lamac produceerde in 1939 *De spooktrein*, een misdaadkomedie in een in het ongerede geraakt stationsgebouw.

'Tot de grootste verdienste van Rudy Meyer behoorde ongetwijfeld het feit dat hij in de vooroorlogse jaren Ludwig Berger naar Nederland heeft gehaald', constateert A. van Domburg, de strijdbare, katholieke recensent naar aanleiding van de dood van 'Rudy' in *De Tijd* van 23 september 1969. Hoewel Van Domburg zich normaliter zeer kritisch uitliet over buitenlanders, gaat het hier niet om een lovende uitspraak achteraf. Reeds in 1939 had hij in *De Tijd* geschreven: 'Pygmalion is een ongewoon succes geworden. Even ongewoon als verdiend [...] Steeds hebben wij, en anderen met ons geprotesteerd tegen de invasie van buitenlanders in onze filmindustrie, die ook Nederlanders had kunnen vinden. Deze buitenlander zij welkom en hij blijve. Van hem valt nog het een en ander te leeren.' Vervolgens prees hij de goede regie, het verbeterde geluid en de natuurlijk klinkende dialogen. 'Ja, de intelligente dingen zijn ook te zien in de decors, die nergens een studiotechniek verraden, doch een levendige entourage van de handelingen vormen' (27 februari 1939).

Zijn grote collega-criticus, de gentleman van het liberale midden, L.J. Jordaan, zag dat in de *Haagsche Post* van dezelfde datum ook zo.

> 'De regisseur Ludwig Berger toont in zijn behandeling der stof overtuigend aan, te weten wat "film" is [...] het bekijken van de acteurs, nu eens uit dien, dan weer uit een anderen hoek, maar altijd op een wijze die de belangstelling levendig houdt - het soepele verglijden van de eene scène in de andere - het nimmer geforceerd inlasschen van details en "doode" voorwerpen - al deze factoren maken tezamen het vlotte, onderhoudend filmverhaal.'

Hij schreef verder: 'De ontdekking van Lily Bouwmeester voor de film [...] wanneer wij dan nog geen filmproductie hebben, [...] een filmactrice hebben wij in ieder geval.' Zij speelde in nog andere films en werd zeer geprezen. 'Wat een prachtig camera werk heeft Akos Farkas hier verricht en hoe suggestief heeft Teunissen dit kostelijk materiaal weten te verwerken in een vlotte montage: dit was de film in de

beste beteekenis van het woord [...] hier was geen spoor van tooneel meer te ontdekken, doch slechts zuiver filmspel', schreef de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* na de première van Bergers *Ergens in Nederland* (13 april 1940). De filmcritici waren het erover eens dat Berger de beste buitenlandse regisseur was. Maar ook de twee andere regisseurs die Meyer naar Nederland had gehaald leverden films af die niet alleen hun geld terugverdienden, maar ook vanuit filmesthetisch oogpunt met genoegen werden ontvangen. Over *De spooktrein* liet *Het Hollandsch Weekblad* van 7 oktober 1939 bijvoorbeeld weten: 'Een Nederlandsche rolprent zonder verfilmd tooneel met prachtig spel van acteurs [...] met ongemeen knappe fotographische vondsten [...].'

Alle films die onder invloed van Meyer zijn vervaardigd - en dat geldt ook voor Ophüls' *Komedie om geld* - steken in betekenis uit boven de tijd waarin ze zijn ontstaan. Ze liggen niet als goedbedoelde museumstukken in de kast, maar werden en worden ook na de oorlog weer vertoond. Ter illustratie volgt hier een waarneming uit *de Volkskrant* van 25 juli 1957 naar aanleiding van *Komedie om geld*: 'Nederlandse film met allure - na achttien jaar nog een verrassing' kopt het artikel.

> 'Max Ophüls heeft met de cameraman Eugen Schüfftan [...] wellicht een van de duurste, maar ook een van de beste speelfilms gemaakt, die ooit onder Nederlandse vlag werden vertoond. Het is opmerkelijk hoe weinig er thans aan deze film verouderd schijnt. Zij bezit zelfs alles wat men juist in de Nederlandse speelfilmproductie ("Sterren stralen overal" meegerekend) altijd heeft gemist aan fantasie en filmische vindingrijkheid (vooral gedemonstreerd in zeer goede montagevondsten). Dermate zelfs, dat men de film op de dag van vandaag nog als een fris bioscoop-avontuur ondergaat [...].'

Dat beaamden de toeschouwers bij de vertoning van de film op de Berliner Film-festspiele in 1983 en bij de Max Ophüls Filmfestspiele in Saarbrücken in het jaar 2002. Ook *Pygmalion* kreeg na hervertoning een zelfde lovende pers.

In de onzekere omstandigheden van de jaren dertig was dat echter nog niet allemaal te zien. Max Ophüls wilde niet in Nederland blijven en keerde terug naar Parijs, Friedrich Zelnik en Karel Lamac mochten na het verlopen van hun verblijfsvergunning niet langer blijven. Ook Ludwig Berger verliet na zijn succes met *Pygmalion* het land, omdat grote productieplannen met Meyer op niets uitliepen. Hij regisseerde weer in Parijs en Londen tot 'Rudy' hem voor de film *Ergens in Nederland* terug naar Nederland haalde. Dat zou de laatste Nederlandse speelfilm voor de Duitse bezetting zijn. De film had slechts een korte looptijd, want de Duitsers verboden 'een film uit de mobilisatietijd' onmiddellijk.

De filmkeuring, onder de nieuwe leiding van G.J. Teunissen, de regisseur van de mislukte eerste Nederlandse geluidsfilm *Willem van Oranje* (1934) maar ook van opmerkelijke documentaire films, verbood in 1940 op inhoudelijke gronden vele speelfilms. Zij dwong productiemaatschappijen joodse namen, of dat nu Duitse,

Oostenrijkse (Meinert) of Nederlandse (Max Tak) waren, uit de titels te verwijderen. Dit lot trof ook de liefdeskomedie *Het meisje met den blauwen hoed*. Deze keer konden de filmsoldaten niet op tegen de echte militairen, zoals bij het voorval in Soestduinen in oktober 1934. Het was uiteindelijk niet nodig de joodse namen te verwijderen, want de film werd op 29 juli 1940 vanwege het soldatenthema in zijn geheel verboden. De enige troost voor de regisseur was dat de kosten beperkt zijn gebleven. De film heeft geen renaissance beleefd.

Ludwig Berger bleef in Nederland en overleefde. Met zijn vriend Eduard Verkade, de beroemde theaterman, wijdde hij zich aan het opvoeren van klassieke toneelstukken, vaak in zijn elegante woning in de Amsterdamse Vondelstraat. Na de oorlog ging hij naar Duitsland terug. Het waarom laat zich raden. De uit Auschwitz teruggekeerde en inmiddels tot Nederlander genaturaliseerde Rudy Meyer antwoordde op de vraag van *De Telegraaf* 'Heeft de Nederlandse film nog grote kansen?'[5] 'Niet meer en niet minder dan in 1933, toen ik hier begon. Het gebrek is nog altijd: scriptschrijvers en producenten. Acteurs en regisseurs zijn er genoeg. Je ziet, er is eigenlijk weinig veranderd in de vijftig jaren bioscoopbond.'

Kathinka Dittrich van Weringh

Eindnoten:

1 *De Telegraaf*, 8 oktober 1934; *Arnhemse Courant*, 11 oktober 1934.
2 *Het Vrije Volk*, 21 augustus 1934; *Nieuwe Haarlemse Courant*, 24 december 1934 en *De Nieuwe Eeuw*, 3 januari 1935.
3 *Het Volk*, 2 januari 1935.
4 *De Nieuwe Eeuw*, 3 januari 1935.
5 *De Telegraaf*, 13 november 1968.

11 april 1936. De Duitse schrijver Irmgard Keun ondertekent een contract met uitgeverij Allert de Lange.
9 Nederland en de exilliteratuur

Eind januari 1933 had Adolf Hitler in Duitsland de macht overgenomen. Een van de onmiddellijke gevolgen daarvan was dat het Duitse boekwezen onder strenge censuur kwam te staan. Uitgeverijen moesten sluiten, en veel schrijvers, literatoren en uitgevers werden opgepakt of bedreigd. Wat was er logischer dan te proberen in een ander land zo goed mogelijk verder te gaan? Om die reden emigreerden in de loop van de jaren dertig steeds meer mensen die tot het Duitse literaire leven behoorden. Een van hen was de schrijver Irmgard Keun.

Irmgard Charlotte Keun (1905-1982), die in Keulen woonde, was sinds haar romans *Gilgi - eine von uns* (1931) en *Das kunstseidene Mädchen* (1932) een bijzonder succesvolle auteur in Duitsland. Ook in Nederland was ze geen onbekende, want beide romans waren hier in vertaling verschenen (*Het kunstzijden meisje*, Amsterdam, De Steenuil, 1933; *Eene van ons*, Amsterdam, De Steenuil, 1936). Keun kreeg in nazi-Duitsland al gauw problemen, omdat ze scherp en gedetailleerd over het actuele grotestadsleven schreef en deel uitmaakte van de modernistische stroming *Neue Sachlichkeit*. Ze emigreerde, en woonde van 1938 tot 1940 in Amsterdam, waar ze een van de vele Duitse literaire immigranten was die in die jaren in Nederland verbleven. Naar deze groep mensen is al heel wat onderzoek gedaan.[1] Maar men heeft daarbij tot dusverre weinig aandacht gehad voor de vraag hoe zij de Nederlandse cultuur hebben meegevormd. Welke invloed hebben de Duitse literaire immigranten uitgeoefend door hun aanwezigheid, hun teksten, hun activiteiten?[2] Hoe hebben ze Nederland veranderd? In hoeverre kunnen ze een onderdeel van de Nederlandse cultuur genoemd worden?

In dit hoofdstuk zal ik deze vragen trachten te beantwoorden, en wel aan de hand van Irmgard Keun en haar werk. Het is interessant om juist Keun te belichten, want tot nu toe heeft niemand aandacht gewijd aan haar Amsterdamse tijd, ondanks het feit dat zij veel heeft bijgedragen aan het kritisch-politieke profiel van de Duitse exilliteratuur in Nederland. Bovendien zijn haar positie en problemen vergelijkbaar met die van veel andere Duitse exilschrijvers. In mijn verhaal komen

tevens drie andere hoofdpersonen voor, Emanuel Querido, Alice van Nahuys en Fritz Landshoff. Over hen later meer.

‘Uw manuscript is kwaadaardig’

Het exilbestaan van Irmgard Keun kon beginnen nadat ze op 11 april 1936 een contract had getekend met uitgeverij Allert de Lange in Amsterdam voor haar roman *Das Mädchen*, *mit dem die Kinder nicht verkehren durften*. Keun had al sinds enkele jaren nauwelijks meer kunnen publiceren en zat zonder geld. Met het honorarium voor de roman kon ze op 4 mei van dat jaar naar het Belgische Oostende emigreren. ‘Ze was naïef en briljant, geestig en vertwijfeld, volks en vurig’, een vrouw ‘die zich schaamt voor haar vaders en broers, een profetes die aanklaagt, een prediker die tekeergaat, een politiek mens die een complete cultuur zag verloederen’.[3] Dat schrijft de literator Hermann Kesten over Keun toen hij haar in Oostende ontmoette, waarmee hij haar temperament en instelling goed weergeeft (Kesten 1959, 427).

In Oostende kreeg Keun een relatie met de schrijver Joseph Roth (1894-1939), die eveneens geëmigreerd was. Met hem reisde ze verschillende keren naar Amsterdam, naar hun beider uitgeverij Allert de Lange. Dat Keun, Roth en vele anderen in Nederland Duitstalige boeken konden publiceren, was mogelijk doordat allerlei Nederlandse uitgevers die taak van hun Duitse collega's hadden overgenomen toen hun uitgeverijen waren opgeheven. Enkele Nederlandse uitgevers slaagden er zelfs in een echte Duitstalige afdeling op poten te zetten. Daarvan waren de Duitstalige afdeling van Allert de Lange en Querido Verlag van Em. Querido's Uitgeversmaatschappij - beide in 1933 opgericht - de grootste.

Uitgeverij Allert de Lange publiceerde Keuns roman in juli 1936 (in het Nederlands verscheen hij als *Het meisje*, *waarmee de kinderen niet mogen omgaan*, Amsterdam, De Steenuil, 1936). Het was een relatief onschuldig boek over een elfjarig meisje, dat door haar eigenzinnigheid en nuchtere waarnemingen voortdurend problemen heeft met haar burgerlijke, hypocriete omgeving. Alhoewel je de roman kunt lezen als een metafoor voor Keuns eigen positie in het Duitsland van na 1933, wordt duidelijk de Duitse samenleving van voor die tijd geschetst. Dat was in haar tweede roman *Nach Mitternacht*, die eind dat jaar bij Allert de Lange zou verschijnen, heel anders. Deze roman beschrijft twee lentedagen in het Frankfurt van 1936. De hoofdpersoon Sanna Moder vertelt hoe de Führer op de eerste dag een feestelijk bezoek aan de stad brengt. De volgende dag komt haar verloofde Franz, en bericht Sanna dat hij in zijn machteloze woede een SA-man heeft vermoord; deze man had Franz bij het regime aangegeven om er zelf voordeel uit te slaan. Na middernacht vluchtten Sanna en Franz daarom per trein naar het buitenland. *Nach Mitternacht* is een meeslepend boek, waarin Keun het toenmalige Duitsland in satirische termen schildert en Hitler (‘unser National-Sonnensträlchen’) en zijn aanhang op de hak neemt.

Keun had voor deze roman bij uitgeverij Allert de Lange al een contract gekregen, maar Philip van Alfen, de directeur van de uitgeverij, moet de publicatie niet aangedurfd hebben omdat hij het boek te politiek vond (Landshoff 1991, 474). Onder meer vanwege dit probleem was Keun in de herfst van 1936 samen met Joseph Roth een paar maanden in Amsterdam. Op 5 november voerde ze mondelinge onderhandelingen met Van Alfen, in aanwezigheid van Walter Landauer, de leider van de Duitstalige afdeling. In een brief van 6 november aan Van Alfen - geciteerd door Keuns biograaf Gabriele Kreis - komt Keun op dit gesprek terug. Van Alfen zou tegen haar hebben gezegd:

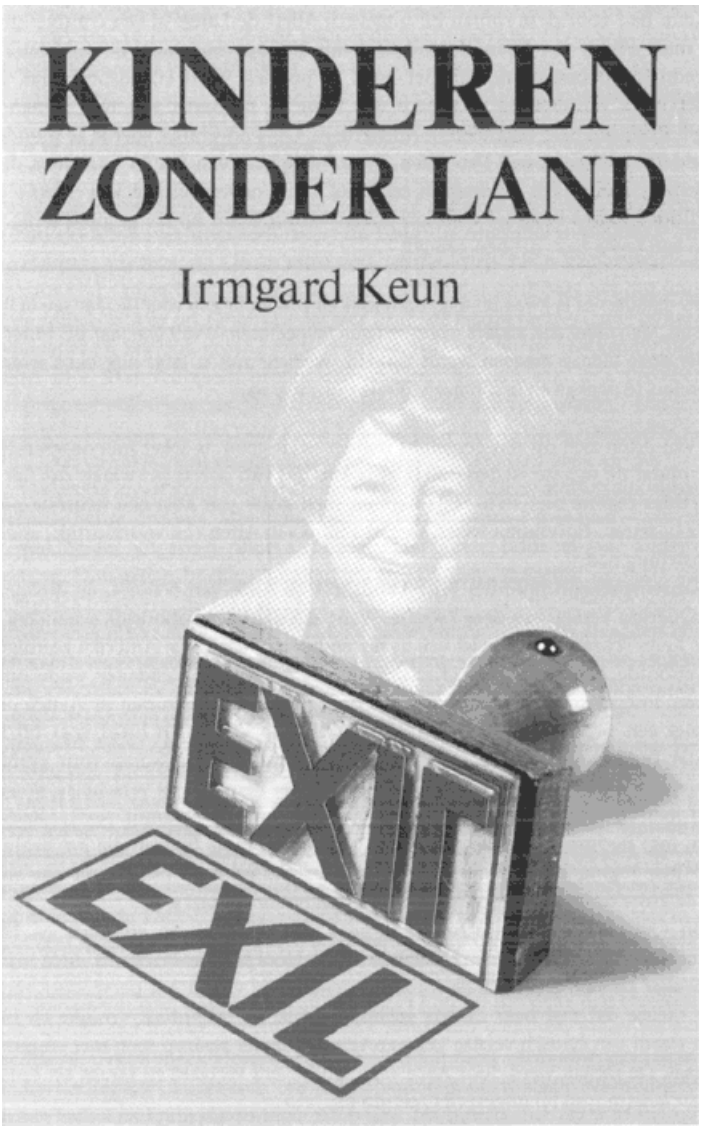
> Uw manuscript is kwaadaardig, harteloos en zonder begrip voor de mensen in Duitsland. Men moet ook andere overtuigingen respecteren. U valt een man als Hitler aan, die door talloze mensen wordt vereerd. Wellicht zult u later nog eens leren om anders te denken en te schrijven. (Kreis 1991, 195-196)

Dat Van Alfen zich op een dergelijke manier heeft geuit, is zeker niet onwaarschijnlijk, omdat de meeste Nederlanders er in die tijd van overtuigd waren dat het met het Hitler-regime niet zo'n vaart liep, en men koste wat kost een neutrale positie wilde bewaren. Bovendien weten we dat Philip van Alfen een voorzichtige, apolitieke instelling had.[4]

Vanzelfsprekend hoorden Fritz Landshoff en Alice van Nahuys, de directeuren van Querido Verlag, van deze kwestie. Want er kwam een behoorlijk schandaal van, zoals Keun schreef in een brief van 23 november aan haar naar Amerika geëmigreerde verloofde Arnold Strauss (Kreis/Strauss 1990). Walter Landauer wilde ontslag nemen, Joseph Roth wilde zijn contract opzeggen, Keuns advocaat in Wenen dreigde met een proces vanwege contractbreuk. Maar Van Alfen hield voet bij stuk. Omdat Fritz Landshoff en Alice van Nahuys minder bang waren voor eventuele consequenties, besloten zij het manuscript over te nemen. Het verscheen in 1937 en werd meteen vertaald (*Na middernacht*, Amsterdam, De Steenuil, 1937). Landshoff (1991, 105) herinnert zich de roman als ‘een van de beste boeken die het begin van het Hitler-regime behandelen’, en ook in Duitsland geldt hij vandaag de dag als een van de grote romans over het alledaagse leven onder de nazi's.

Bij Querido Verlag verschenen in 1938 ook Keuns twee volgende en laatste romans, *D-Zug dritter Klasse* (*D-trein 3e klasse*, Hoorn, West-Friesland, circa 1938) en *Kind aller Länder*. Deze laatste roman is geschreven vanuit het perspectief van een jong meisje dat met haar ouders geëmigreerd is; op schijnbaar vrolijke en naïeve toon wordt een cynisch verslag gegeven van de manier waarop men met emigranten omgaat. De roman werd door Alice van Nahuys zelf vertaald en kwam als *Kinderen zonder land* in 1939 bij uitgeverij Querido uit.

De samenwerking tussen Irmgard Keun en uitgeverij Allert de Lange was dus in minder dan een jaar afgelopen, een lot dat niet alleen haar beschoren was. Keuns werk had gelukkig zo'n bijzondere zeggingskracht dat een andere uitgeverij de



Afb. 9.1 Boekomslag Irmgard Keuns *Kinderen zonder land*, Querido 1939

publicatie ervan over wilde nemen. Zo kruiste haar weg die van de drie andere hoofdpersonen in dit verhaal: Fritz Landshoff, Alice van Nahuys en Emanuel Querido. Wie waren zij, en hoe was Querido Verlag ontstaan?

Ontmoetingen in Amsterdam

Fritz Helmut Landshoff (1901-1988) was een Duitser, die in verschillende Duitse boekhandels en uitgeverijen ervaring had opgedaan. Sinds 1927 was hij naast Gustav Kiepenheuer directeur van de linkse, kritische uitgeverij Kiepenheuer. Om deze reden, en omdat hij joods was, moest hij zijn land na de machtswisseling van begin 1993 zo snel mogelijk verlaten. Ook hij ging in het buitenland op zoek naar nieuwe mogelijkheden. Dat voorjaar stapte Landshoff in de trein naar Amsterdam en bezocht uitgeverij Querido. In zijn herinneringen vertelt hij dat de directeuren Emanuel Querido en Alice van Nahuys, ondanks het feit dat zij hem tot dan toe niet kenden, spijkers met koppen sloegen: ‘Na twee uur verlieten wij het kantoor als partners en gingen gezamenlijk eten’ (Landshoff 1991, 42).

Zo werd naast Em. Querido's Uitgeversmaatschappij een Duitstalige uitgeverij (‘Verlag’) opgericht, eerst als afdeling, in 1934 als naamloze vennootschap: Querido Verlag. Alice van Nahuys en Fritz Landshoff werden de directeuren. Het definitieve besluit daartoe werd 7 juli 1933 genomen op een buitengewone algemene vergadering van aandeelhouders en schriftelijk vastgelegd.

Het lijkt nu alsof een goed lopende Nederlandse uitgeverij een buitenlandse collega als partner nam. Maar hoe Nederlands was de uitgeverij zelf eigenlijk? Sinds 1930 was Alice van Nahuys er met Emanuel Querido directeur van. Van Nahuys was in de Eerste Wereldoorlog echter uit België naar Nederland gevlucht, en Querido stamde uit een Portugees-joodse familie. Zij zijn een goede illustratie van het feit dat het woord ‘Nederlands’ geen simpele betekenis heeft. Zoals de meeste samenlevingen is ook de Nederlandse altijd al een mengsel van binnen- en buitenlanders en van allerlei tradities geweest.

Alice Emily van Nahuys (1894-1967) was weliswaar in Den Helder geboren, maar als wees naar familie in België verhuisd. Daar leefde ze kennelijk in betere kringen en genoot een uitstekende opleiding. De Eerste Wereldoorlog leidde in België tot een ongehoorde vernietiging, zoals Sophie De Schaepdrijver (1997) in *De Groote Oorlog* gedetailleerd heeft beschreven. Daarom vluchtte Van Nahuys uit Antwerpen met vele anderen weg naar Nederland. Ze vond in Amsterdam werk in de boekhandel van de socialistische uitgeverij Ontwikkeling, die later De Arbeiderspers ging heten.

In Amsterdam had ook het nieuwe, uiterst moderne warenhuis De Bijenkorf een boekenafdeling opgezet, en Van Nahuys raakte bevriend met de chef ervan, Emanuel Querido. Emanuel Querido (1871-1943) verkeerde op dat moment in een dieptepunt. In 1913 had hij zijn boekhandel wegens financiële problemen moeten verko-

pen, maar het afhankelijke bestaan als werknemer lag hem niet. Hij stamde uit een Portugees-joodse familie, die in de zeventiende eeuw naar Amsterdam was gekomen. Zijn ouders waren buiten het joodse getto gaan wonen, maar desondanks had Emanuel Querido net als zijn vader diamantbewerker moeten worden. Hij koos echter voor de literatuur en opende in 1898 een kleine boekhandel, waar hij ook boeken begon uit te geven. Volgens zijn zoon droeg hij graag kleren die het midden hielden tussen een burger- en een kunstenaarspak:

> Zoals zijn kleding dit uitdrukte: tussen twee werelden zonder volledig tot een van beide te behoren - zo was zijn levenshouding. En daar hij niet tot een bepaalde levenssfeer behoorde, hield dit ook in, dat hij nooit middelpunt kon zijn, maar steeds aan de rand stond. (Querido e.a. 1995, 23)



Afb. 9.2 Irmgard Keun in Nice, 1938

Querido voelde zijn eigen culturele achtergrond dus sterk, maar dat weerhield hem er niet van om een plaats in de samenleving in te nemen en deze uit te bouwen.

Van Nahuys en Querido bleken elkaar na hun kennismaking in De Bijenkorf goed te liggen. Voor een deel zal dat zijn gekomen door hun gevoel een buitenstaander te zijn, iemand die door de omgeving niet als 'gewoon Nederlands' werd beschouwd. Maar ook qua overtuiging en interesses moeten ze veel gemeen hebben gehad. Gezien zijn boekuitgaven had Querido in tegenstelling tot veel van zijn tijdgenoten bijvoorbeeld weinig tegen zelfstandige, werkende vrouwen. Toen hij in 1915 wegens recalcitrant gedrag op staande voet bij De Bijenkorf werd ontslagen, richtte hij in augustus van dat jaar een uitgeverijtje op, en wist Van Nahuys over te halen bij hem in dienst te treden. De twee vormden een succesvolle combinatie. Em. Querido's Uitgeversmaatschappij begon als dochterfirma van Van Holkema en Warendorf met geleend geld in één kamertje, maar werd vanwege zijn bloei in 1926 een naamloze vennootschap met een grote zelfstandigheid. Men gaf voornamelijk socialistisch, feministisch en ander kritisch werk uit, evenals moderne Nederlandse en vertaalde literatuur. In verband met het laatste is interessant dat de literatuur die uit het Duits werd vertaald ondubbelzinnig een initiatief van Van Nahuys was - veel van die vertalingen zijn ook van haar hand -, want Querido 'had een grondige hekel aan alles wat Duits was' (Sötemann 1990, 44). Maar daar wist hij in 1933 uit politieke overwegingen overheen te stappen.

Zelfbewust, zakelijk en elegant

> Toen Fritz Landshoff in 1933 naar Amsterdam kwam, zag hij Alice van Nahuys als volgt. Ze was lang, elegant, knap, energiek, zeer belezen, en beheerste vloeiend vier talen (Nederlands, Frans, Engels en Duits). Omdat Querido nauwelijks vreemde talen verstond en ze nog minder sprak, was zijn ongeveer dertig jaar jongere medewerkster onze tolk. (Landshoff 1991, 42)

Merkwaardig is dat Landshoff Van Nahuys enerzijds beschrijft als een imponerende persoonlijkheid, maar haar anderzijds een 'medewerkster' noemt en haar opvoert als iemand die slechts tolkt bij een onderhandeling tussen twee mannen. Ze was echter sinds 1930 mededirecteur van de uitgeverij en werd ook samen met Landshoff directeur van Querido Verlag. Dat Van Nahuys geen achtergrondfiguur was, wordt bevestigd door Guus Sötemann (1990), die de geschiedenis van de uitgeverij heeft geschreven en haar een 'zelfbewuste, zakelijke en elegante vrouw' (54) noemt, iemand die vanaf de tweede helft van de jaren twintig 'de ontwikkeling van de uitgeverij in belangrijke mate mee zou bepalen' (44). Ook Hella Haasse (1967, 86) karakteriseert haar als een leidende persoonlijkheid 'met een groot zakelijk talent'. Het beeld dat Landshoff schetst is dus niet zozeer gebaseerd op de werkelijkheid, maar

eerder op zijn ideeën over hoe mannen en vrouwen zich horen te gedragen en hoe hun onderlinge verhouding hoort te zijn.

Dit is van belang, want Landshoffs visie is geen los geval. Ook anderen die over uitgeverij Querido hebben bericht - onder wie Rudi Boltendal (1965) en Arie Querido, Anthonie Donker en Th. Wink (1955)[5] - zien Alice van Nahuys grotendeels over het hoofd; men beschrijft de uitgeverij als het product van Emanuel Querido. Dat genderopvattingen (stereotypen en normen over mannen en vrouwen) hier bepalend zijn, blijkt uit de twee publicaties van Sötemann over uitgeverij Querido. Deze boeken van 1960 en 1990 zijn grotendeels hetzelfde - al reikt de tweede verder in de tijd -, maar in het tweede komt de rol die Van Nahuys heeft gespeeld beter uit de verf dan in het eerste.[6] De maatschappelijke genderopvattingen zijn in deze dertig jaar veranderd, en dat beïnvloedt kennelijk de manier waarop Sötemann tegen de positie van Van Nahuys binnen de uitgeverij aankijkt.

Bovendien geeft de visie op Alice van Nahuys er een indruk van hoe men indertijd vaak over vrouwen dacht, en deels nog steeds denkt. Genderopvattingen hebben bijvoorbeeld ook de kijk op Duitse mannelijke en vrouwelijke immigranten beïnvloed. Men nam de rol van vrouwen veelal niet zo serieus of vergat hen, waardoor er bijvoorbeeld in overzichtswerken over exilschrijvers weinig aandacht voor hen is. Dat geldt ook voor Irmgard Keun.

Schrijfproblemen

Door de komst van Fritz Landshoff kreeg de multiculturele achtergrond van uitgeverij Querido een sterke nieuwe impuls. Landshoff had veel contacten met Duitse schrijvers, zodat hij de literaire leiding van Querido Verlag kreeg, terwijl Van Nahuys de zakelijke leiding op zich nam. Tussen twee haakjes: dat men met Landshoff in zee was gegaan, kwam niet alleen door de gemeenschappelijke overtuigingen, maar ook door de slimme onderhandelingen van Landshoff. Hij had gezegd dat hij 7.500 gulden kapitaal mee zou brengen, toen een aanzienlijk bedrag. Pas jaren later durfde hij Querido te bekennen dat hij in die tijd geen cent had gehad. Droogjes schrijft hij: ‘Ik was niet verbaasd toen hij me zei dat hij dan niet aan de onderneming begonnen zou zijn’ (Landshoff 1991, 57).

Nog in 1933 publiceerde Querido Verlag negen Duitstalige boeken, en men begon eveneens met de uitgave van het exiltijdschrift *Die Sammlung* van Klaus Mann, zoon van Katia en Thomas Mann. Tot het uitbreken van de oorlog zouden er zo'n twintig boeken per jaar verschijnen, voornamelijk literatuur, maar ook politieke essayistiek; in totaal 129 stuks (zie de lijst achterin Landshoff 1991). Dat getal klinkt bescheiden, maar was het bepaald niet, gezien de problemen die ik later nog zal bespreken.

Eerst wil ik terugkeren naar de ervaringen van Irmgard Keun en haar Duitse collega's. De meesten van hen hielden het schrijven op den duur niet vol. Ook Keun is het na *Kind aller Länder* tot na de oorlog niet meer gelukt om een manuscript af te

ronden. Dat is niet verbazingwekkend. In ‘Bilder aus der Emigration’ - over haar twee jaar in Oostende - heeft zij uitgelegd dat een groot probleem voor de exilschrijvers was dat ze eigenlijk geen thema meer hadden (154-156). Ze kenden Duitsland niet meer uit eigen ervaring, en konden daar dus al snel niet meer over schrijven. Maar over hun nieuwe land konden ze ook moeilijk schrijven, omdat een goed auteur vanzelfsprekend kritisch is, en daarmee hadden ze hun eigen verblijf en dat van andere emigranten in gevaar gebracht. Het emigrantenbestaan was eveneens een problematisch thema, want dan moest men illegale handelingen en trucs onthullen terwijl die voor gebruik in de toekomst geheim moesten blijven, en bovendien de toch al twijfelachtige roep van emigranten geschaad zouden hebben. Er bleven dus, zegt Keun, alleen onderwerpen over die niets met de eigen werkelijkheid te maken hadden, wat weinig inspirerend was.

Een heel ander probleem was de drukkende materiële situatie. Wie uit Duitsland wegvluchtte, mocht praktisch geen geld en bagage meenemen. Men verloor dus alles, en wie al het geluk had om niet te worden teruggestuurd door de Nederlandse overheid, kon meestal geen baan vinden vanwege werkverboden en dergelijke. Ook Keun had sinds haar vertrek uit Duitsland voortdurend zorgen vanwege geld en verblijfsvergunningen. Haar verhuizing van Oostende naar Amsterdam in 1938, waardoor ze dichter bij haar uitgeverij was, loste weinig op. Querido Verlag had schriftelijk verklaard dat ze een regelmatig inkomen kreeg, want anders werd een immigrant zonder pardon weer over de grens gezet (Kreis/Strauss 1990, 292). In werkelijkheid kreeg Keun maar weinig geld voor haar romans, want de uitgeverij maakte geen winst, integendeel. Wel sprong men op informele wijze bij. Fritz Landshoff - die met zijn verblijfsvergunning ook de nodige problemen had en zichzelf in een brief eens ‘een arme treurige jood’ (1991, 281) noemde -, vertelt dat Keun graag overdag in een café zat te schrijven:

> Vaak belde ze me op vanuit Café Americain of Trianon of Keizer en wilde 's middags afgehaald en ‘losgekocht’ worden. Omdat ik niet altijd zomaar weg kon, moest ze soms uren wachten. We hadden een zeer vriendschappelijke verhouding, die volstrekt niet bedorven werd door zulke voorvallen. (Landshoff 1991, 105)

Verder moest Keun teren op de onregelmatige bedragen die ze van haar naar Amerika geëmigreerde verloofde Arnold Strauss en van haar en zijn ouders kreeg.

Een derde gemeenschappelijk probleem was dat de schrijvers geblokkeerd raakten door de sfeer van nervositeit en dreiging. Zo schrijft Keun op 29 augustus 1939 aan Arnold Strauss: ‘Het is gewoon om gek van te worden. [...] De mensen met wie ik praat verkeren of in apathische verstarring, of ze lijken wel elektrisch geladen van opwinding.’ In haar volgende brief zegt ze het gevoel te hebben dat alles troosteloos en hopeloos is. ‘Als de Duitsers komen, kan ik niets anders doen dan me zo snel mogelijk ombrengen, voordat die beesten mij ombrengen.’ Verder meldde Keun hem verschillende keren dat ze door de politie en nazi-Duitsers werd lastiggevallen,

en ze wisselde regelmatig van onderkomen. In haar twee jaar in Amsterdam heeft ze ten minste in het Eden Hotel in de Warmoesstraat 24 gewoond, in Hotel Américain aan het Leidseplein, en op een kamer in de Van Eeghenstraat 58, waar de familie Van Schaik haar begin 1939 onderdak bood (Kreis 1991, 228).[7]

Haar Duitse collega's deden in hun beroep en als immigrant dezelfde ervaringen op van een eindeloos gecompliceerd en moeizaam bestaan (zie voor een scala aan ervaringsberichten Eckert 1993). Een voorbeeld hiervan is de schrijver Georg Hermann (1871-1943), die al in de jaren twintig in Duitsland een grote fan van Nederland was. In 1933 moest ook hij vluchten en kwam vanzelfsprekend naar Nederland toe. In het begin had Hermann nog een vaste rubriek in het *Algemeen Handelsblad*, waar hij Duitse boeken besprak, en Alice van Nahuys vertaalde voor uitgeverij Querido verschillende boeken van hem. Toch begaf zijn positieve beeld van Nederland het al gauw. Eind 1934 schreef hij zijn dochter:

> Ik ben hier niet bijzonder gelukkig [...], nog afgezien van het feit dat je beroepsmatig geen voet aan de grond krijgt en de kranten de medewerking van emigranten compleet blokkeren [...]. Zo zijn de mensen [...] - heel aardig voor een gast, maar minder aardig voor iemand, die gedwongen is in hun land te wonen. (Nussbaum 1991, 185)

Het is dan ook begrijpelijk dat veel exilauteurs de moed definitief verloren. Dat gold ook voor Keuns vriend Joseph Roth, die uitermate depressief was en zwaar alcoholist. De literator L.P.J. Braat vertelt over Roth in verband met de immigranten die hij in de literaire cafés rond het Leidseplein leerde kennen:

> En op een goede avond zat er aan de tapkast van Reynders [...] een kleine man met een druipsnor en een juweel van een doorschijnende drankneus melancholiek te zweten. Ik zei tegen mijn tafelvrindjes ‘het lijkt was een Weense aapjeskoetsier’ en was daarmee niet zo erg mis want het was Joseph Roth, de grote Oostenrijkse Schrijver. (Braat 1966, 88)

Omdat de relatie met Roth voor Irmgard Keun niet vol te houden was, besloot ze begin 1938 die te verbreken. In Amsterdam hoorde ze in 1939 van zijn dood, veroorzaakt door de alcohol. Van het gedicht waarin ze hem herdacht, ‘Für Joseph Roth (Amsterdam)’, citeer ik de eerste strofe in de oorspronkelijke taal:

> Die Trauer, Freund, macht meine Hände dumm,
> Wie soll ich aus dem schwarzen Blut der Grachten Kränze winden?
> Das Leid, mein Freund, macht meine Kehle stumm,
> Wo bist Du, Freund, ich muß Dich wiederfinden.

Joseph Roth was bij lange na niet de enige die Keun in die jaren zou verliezen. Maar hij is vermoedelijk wel een van degenen die haar het meest na stonden, en de enige over wiens dood ze een gedicht heeft geschreven.

Duitsers aangespoeld

Hoe is de plaats van Irmgard Keun en haar boeken in de Nederlandse cultuur in te schatten? Algemener gevraagd: zijn de Duitse immigranten en hun werk een onderdeel van de Nederlandse cultuur of niet? Aan de ene kant zijn ze het niet, omdat ze door Duitsers in het Duits zijn geschreven. Dan hanteert men het argument van de nationaliteit en de taal. Aan de andere kant zijn ze dat wel, want de exilliteratuur werd deels in Nederland geschreven, in Nederland geproduceerd en door Nederlanders gelezen. Dat is het argument van de plaats en het leespubliek. Ook kan men opnieuw op de taal wijzen, want de exilliteratuur werd tenslotte deels - in Keuns geval helemaal - in het Nederlands vertaald. Bovendien is de eeuwenoude Nederlands-Duitse vermenging en beïnvloeding een factor van belang. Immigratie uit Duitsland had een lange traditie - men denke alleen al aan de aanwezigheid van duizenden Duitse dienstmeisjes in het interbellum, van wie tallozen met een Nederlander trouwden (Henkes 1995) -, waardoor er veel Nederlands-Duitse banden op persoonlijk niveau bestonden. De kunsten, de wetenschap en het bedrijfsleven waren ook sterk op Duitsland georiënteerd. Op het gebied van de kunsten blijkt dat bijvoorbeeld uit de import van Duitse expressionistische ideeën of van de stroming Neue Sachlichkeit, die in Nederland Nieuwe Zakelijkheid werd. Nederland was dus al lang doordrenkt van allerlei Duitse invloeden, en daar sloot deze nieuwe golf literaire immigranten en hun werk bij aan. Zo gezien vormen zij een onderdeel van de Nederlandse cultuur.

Maar er zijn meer argumenten pro en contra. Een belangrijk contra-argument is de collectieve identiteit. De immigranten konden hun Duits-zijn meestal moeilijk vergeten, want ze waren natuurlijk onvrijwillig en doorgaans in precaire omstandigheden geëmigreerd. Velen wilden de Duitse cultuur - die in hun ogen onder Hitlers dictatuur verloren ging - bewaren door erover te schrijven en deze voor te leven. Anderen concentreerden zich op politieke activiteiten tegen nazi-Duitsland, alhoewel de Nederlandse wet dat streng verbood. Bovendien hadden de immigranten vaak familie en vrienden in Duitsland over wie ze zich grote zorgen maakten, en richtten zich daarom niet op Nederland. De meesten zagen hun verblijf hier - daarin ook gedwongen door de vele wetten - als tijdelijk en wilden zo snel mogelijk terug of verder naar een ander land. In al die gevallen was er geen sprake van integratie, de immigranten bleven zichzelf als Duits of ‘anders’ zien.[8]

Ook aan de Nederlandse kant zag men dat grotendeels zo, vanwege de hoge werkloosheid en de wens om de goede politieke en handelsverhoudingen met Duitsland te bewaren.[9] Bovendien was het ministerie van Justitie bang voor het ver-

lies van de Nederlandse identiteit door te grote aantallen buitenlanders (Lademacher 1994, 50). Daarom wierp de overheid grote juridische hindernissen op (Leenders 1993; Michman/Langkau-Alex 1981; Moore 1986). Deze golden net zo goed voor industriëlen en wetenschappers als voor de literaire immigranten, ook al had de komst van de eerste twee groepen de Nederlandse bedrijfstakken en wetenschappen verrijkt.

De voornaamste hindernis vormden de werkverboden. In 1934 kwam er een wet die tot 1936 steeds verder werd verscherpt en bijna alle werkzaamheden voor immigranten verbood (uitzonderingen waren werk op schepen en huishoudelijk werk). In 1937 werd een nieuwe wet van kracht die in de meeste gevallen een zelfstandig beroep of bedrijf verbood. Daarnaast hanteerde men steeds strengere voorwaarden voor toelating en verblijf van immigranten. In maart 1938, na Hitlers annexatie van Oostenrijk, werden de grenzen zelfs praktisch gesloten. Pas na de gruwelijke Rijkspogromnacht - tegenwoordig de officiële naam in Duitsland; in Nederland is nog steeds de oude, verhullende naam ‘Kristallnacht’ gebruikelijk - van 9 november 1938 voelde men zich ertoe gedwongen de grenzen weer voor een aantal joodse vluchtelingen te openen.

Nederland isoleerde zich dus en voelde zich niet erg verantwoordelijk voor de immigranten. Velen, onder wie ook Irmgard Keun, woonden in hotels en pensions. Door hun woonsituatie en armoedige levenswijze ontstond er een scherp contrast tussen deze groep en de autochtone bevolking. Dit contrast was het directe product van het Nederlandse verlangen om een neutraal politiek beleid en een eigen identiteit (burgerlijkheid, fatsoenlijk gedrag) met elkaar te verbinden. Zoals Keun in een mismoedige bui schrijft: ‘ik ben de Hollanders flink zat [...], emigrant zijn betekent ongeveer hetzelfde als zakkenroller of inbreker’ zijn (Kreis/Strauss 1990, 261).

Na dit lange contra-argument op basis van collectieve identiteiten, wil ik nog een laatste argument aanvoeren ten gunste van de opvatting dat de Duitse literaire immigranten een onderdeel van de Nederlandse cultuur waren. Daarbij gaat het om de manier waarop zij hebben gefunctioneerd. De exilliteratuur verschilde voor een deel nauwelijks van de Nederlandse, omdat men probeerde onopvallend te zijn door historische of familieromans te schrijven. Er was echter ook werk, zoals dat van Keun, dat inging op de actuele situatie, Hitler-Duitsland, de verhouding politiek-maatschappij en politiek-individu, en de emigrantenervaringen. Weer anderen schreven over hun nieuwe leven in Nederland vanuit een bicultureel perspectief. Een boeiend voorbeeld daarvan is de roman *Ein Mensch fällt aus Deutschland* (1936) van Konrad Merz, uitgegeven door Querido Verlag. De roman verscheen in Nederlandse vertaling onder een titel die op zichzelf al een perspectiefwisseling is: *Duitscher aangespoeld* (1937).

Door dergelijke thema's, die in Nederland tot dan toe zo niet bestonden, hebben de Duitse immigranten de literatuur verrijkt en vernieuwd. Ook vormden hun boeken een bron van (politieke) informatie, die de toenmalige discussie hebben aangewakkerd over de vraag of schoonheid bij het schrijven het belangrijkst was, of een

geëngageerd standpunt (De Jong 1993). Daardoor hebben ze onder meer een bijdrage geleverd aan de oprichting van het bekende Comité van Waakzaamheid van antinationaal-socialistische intellectuelen (1936). Bovendien publiceerden de Duitse immigranten - al maakten de Nederlandse wetten dat dus niet eenvoudig - naast literatuur ook recensies, essays en artikelen. Ze gaven boeken uit, organiseerden lezingen en literaire bijeenkomsten, spraken op forums, enzovoort. Door hun diversiteit qua kennis, talent en politieke instelling hebben zij een belangrijke functie in het Nederlandse literaire leven gehad en daar een stempel op gedrukt.

Uit het bovenstaande blijkt dat de vraag of de Duitse immigranten en hun boeken bij de Nederlandse cultuur horen, niet zomaar met ‘nee’ of ‘ja’ te beantwoorden is. Beide zienswijzen zijn verdedigbaar. Het is daarom wellicht beter te vragen welke van de twee het vruchtbaarst is. Dat lijkt mij de zienswijze te zijn dat de exilliteratuur wel deel uitmaakt van de Nederlandse cultuur, zonder te ontkennen dat zij in verschillende opzichten een bijzondere subcultuur is. Ik sluit me aan bij de opvatting dat een cultuur een dynamische veelheid van culturen is: een divers en veellagig gebeuren binnen de staatsgrenzen. Dit standpunt geeft het beste inzicht in de complexiteit van de Nederlandse cultuur, en doet beseffen dat de invloed van immigranten vaak weggepoetst wordt.

Irmgard Keun heeft, voorzover mij bekend, geen recensies of essays geschreven. Ook deed ze vermoedelijk weinig mee aan literaire activiteiten; de enige activiteit die ze in haar brieven noemt is dat ze in oktober 1938 op de Nederlandse radio te horen zal zijn (Kreis/Strauss 1990, 254). Wel heeft ze, terwijl ze in literaire cafés als Reynders zat te schrijven, zeker veel met Nederlandse literatoren gesproken. Ze vermeldt bijvoorbeeld dat ze redacteurs van het *Algemeen Handelsblad* ontmoet (Kreis/Strauss 1990, 252), en ze kende ook andere Nederlandse intellectuelen, zoals de kunsthistoricus Frans Hannema (Bronsen 1974). Maar Keun heeft voornamelijk invloed uitgeoefend door de inhoud van haar romans, en door haar aanwezigheid, want die was vanwege haar politieke en literaire ideeën een provocatie op zichzelf.

De oorlog komt

Als het om werk en overleven ging waren er interessante verschillen tussen mannelijke en vrouwelijke immigranten. Ursula Langkau-Alex (1995) heeft erop gewezen dat het *Biographische Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933* ongelijk heeft met de bewering dat er in totaal slechts 34 Duitstalige vrouwen naar Nederland geëmigreerd zouden zijn. Ook dit is een gevolg van toenmalige genderopvattingen: vrouwen die samen met een mannelijke immigrant de grens overkwamen, werden niet als zelfstandige persoon geregistreerd; men zag ze als ‘aanhang’ van hun echtgenoot, vader, broer of zoon. Uit het onderzoek van Langkau-Alex is echter gebleken dat minstens de helft van de immigranten vrouwelijk geweest moet zijn.

Deze vrouwen hadden het enerzijds moeilijker dan de mannen, omdat ze slechts de helft van het mannelijke salaris ontvingen (en immigranten werden sowieso slechter betaald dan autochtonen). Bovendien mochten ze over het algemeen niet werken als ze getrouwd waren, wat ook gold voor de Nederlandse vrouwen. Als ze alleenstaand waren, was er echter ook een probleem. Nederland was in die tijd nog sterk verzuild. Indien men voldeed aan bepaalde regels, en joods, protestants of katholiek was of lid van een socialistische of communistische partij, kreeg men wat geld, kleding en dergelijke van het betreffende hulpcomité. Maar alleenstaande vrouwen kregen, in tegenstelling tot alleenstaande mannen, geen cent uit welk fonds dan ook.

Anderzijds hadden geïmmigreerde vrouwen ook iets voor op de mannen. Hierboven heb ik gezegd dat huishoudelijk werk tot ver in de jaren dertig niet verboden was voor buitenlanders. Voor zulke banen nam men toentertijd - nog afgezien van het feit dat mannen er minder vertrouwd mee waren dan vandaag de dag - zelden mannen aan. Dat betekende dat vrouwen die vroeger auteur, journalist, vertaler, of, algemener genomen, jurist, sportleraar, operazanger, architect enzovoort waren geweest, nu schoonmaakten, kookten, bedienden, de was deden, streken, en naai- en herstelwerk uitvoerden.[10] En wie dat niet legaal kon doen, deed het illegaal, al was het salaris dan nòg lager (Langkau-Alex 1995, 111-114; Weil 1984).

Maar Irmgard Keun nam haar beroep zeer serieus, en weigerde om iets anders te doen dan te schrijven, hoe moeilijk dat in cafés en op hotel- en pensionkamers ook was. In februari 1939 bericht ze Arnold Strauss over haar kamer bij de Van Schaiks:

> Het klimaat hier is afschuwelijk. Regen en moordende kou wisselen elkaar voortdurend af. Daar komt nog bij dat mijn kamer geen centrale verwarming heeft, maar een volslagen idiote kachel. Meestal is het zo koud dat ik huilend in mijn bontmantel achter de typemachine zit. En als de kachel het dan eindelijk eens doet, wordt het zo heet dat je barst van de koppijn. Het reusachtige raam sluit niet goed en het tocht vreselijk. (Kreis/Strauss 1990, 264)

Met Walter Landauer van uitgeverij Allert de Lange vroeg Keun eind 1939 bij het Franse consulaat in Amsterdam om officiële bescherming en een visum, wat mislukte.[11] Keuns pogingen om een Amerikaans visum te krijgen mislukten eveneens.[12] Zo bleef ze tot het uitbreken van de oorlog in Amsterdam, vluchtte toen naar Den Haag, wist een pas op de naam Charlotte Tralow te krijgen - Charlotte was haar tweede voornaam, Johannes Tralow de naam van haar echtgenoot, van wie ze in 1937 was gescheiden -, en ging illegaal terug naar Keulen. Onder die naam overleefde Irmgard Keun in armoedige omstandigheden de oorlog, beschermd door verschillende berichtjes in de pers dat ze zelfmoord gepleegd zou hebben.[13]

Haar uitgeverij beleefde al even ingewikkelde jaren. Querido Verlag maakte geen winst; daarom had men al in 1935 het exiltijdschrift *Die Sammlung* moeten opheffen. Eind 1936 werd de financiële situatie zelfs zo krap dat Landshoff fikse onenig-

heid kreeg met Alice van Nahuys en Emanuel Querido. Landshoff (1991) bericht hierover in brieven aan zijn goede vriend Klaus Mann. Na heftige discussies werd besloten om toch door te gaan, maar toen Hitler in maart 1938 Oostenrijk annexeerde, kreeg men nieuwe zorgen. ‘In aanwezigheid van de Nederlandse consul, die we direct om hulp hadden gevraagd, is op de eerste dag na de omwenteling onze hele boekenvoorraad in beslag genomen’, verzucht Landshoff (1991) in een brief van 11 april 1938. Uiteindelijk kreeg Querido Verlag toestemming om door te gaan, maar een deel van het afzetgebied was nu verloren gegaan, en het was nog moeilijker geworden om het geld voor verzonden boeken te innen. Door Hitlers volgende annexaties werd dat alleen maar erger. Al met al is het een wonder dat Querido Verlag erin is geslaagd om tot mei 1940 Duitstalige boeken te blijven produceren.

In mei 1940 was Landshoff toevallig voor zaken in Londen toen in Nederland de oorlog uitbrak. Daardoor zag hij kans om de zetel van Querido Verlag eerst te verplaatsen naar Batavia, later naar Curaçao. Van zijn achtergebleven collega's werd Emanuel Querido, samen met zijn vrouw, na enkele jaren gevangen genomen. Ze stierven in het concentratiekamp Sobibor. Alice van Nahuys, die als ‘half-jodin’ te boek stond, moest uitgeverij Querido in 1942 verlaten; deze kwam onder Duits beheer te staan. Na de oorlog zou Van Nahuys de uitgeverij voorlopig alleen voortzetten. Tevens richtte ze in 1946 samen met Landshoff en haar echtgenoot - zij was in 1936 getrouwd met Fred von Eugen, eveneens een belangrijke figuur in het boekenvak - Querido Verlag opnieuw op. Daar gaf men opnieuw Duitstalige boeken uit, totdat dit bedrijf in 1951 via een fusie terugkeerde naar Duitsland.

Vreemd bloed

Tot slot nog een opmerking over de verhouding van de Duitse literaire immigranten en Nederland. Alhoewel de meesten zich op Duitsland bleven richten en Nederland als een tijdelijk verblijf zagen, raakten ze hier toch meer gesetteld dan ze zich soms realiseerden. Dat overkwam Fritz Landshoff in zijn Londense hotel. Hij vertelt hoe het dienstmeisje hem op 10 mei 's morgens wekte, ‘en terwijl ze de gordijnen opentrok, die een stralend blauwe hemel hadden verborgen, zei ze: ‘Hitler invaded Holland and Belgium during this morning.’ ‘Toen besefte ik’, schrijft hij, ‘dat ik in één klap uit een mij in zes jaar zeer lief en vertrouwd geworden omgeving’ was weggerukt (Landshoff 1991, 136). Daarnaast waren er immigranten die kwamen met het doel om te blijven. Verschillende auteurs zijn ook in het Nederlands gaan schrijven, zoals Gerth Schreiner en Elisabeth Augustin-Glaser. Elisabeth Augustin-Glaser (1903-2001) bijvoorbeeld immigreerde in 1933 en begon al na twee jaar in het Nederlands te publiceren, wat ze is blijven doen tot haar dood (Augustin 1977; Hipp 1996).

Maar waar het me hier vooral om gaat is niet dat de Duitse immigranten door Nederland zijn beïnvloed, maar dat zij de Nederlandse cultuur hebben beïnvloed. Niet alleen door hun artistieke, journalistieke, wetenschappelijke en industriële

werk, ook door hun andere ervaringen en mentaliteit. In de terugblikkende formulering van L.P.J. Braat:

> Dat deze koortsachtige jaren zo belangrijk werden, was achteraf gezien, voor een groot deel te danken aan de talrijke emigranten die, door hun verhalen over de gruwelen in hun land en hun vaak grote, uitheemse talent, ons tot verrassende initiatieven dwongen. Rond hun, veelal tragische, gestalten woei de sterke wind van landen, oneindig groter en bewogener dan Nederland, dat het blijkbaar zonder 'vreemd bloed' niet ver brengen kan. (Braat 1966, 87-88)

Met deze opmerking wijst Braat er terecht op dat de Duitse en andere immigranten inspirerend en vernieuwend zijn geweest. Maar blijkbaar denkt hij ook dat er een oorspronkelijke, ware Nederlandse cultuur bestaat, die er in de jaren dertig 'vreemd bloed' bij krijgt. In lijn met het onderzoek dat voor dit boek over de kunst van migranten bijeen is gebracht is in dit hoofdstuk echter duidelijk gemaakt dat er niet zoiets bestaat als een oorspronkelijke Nederlandse cultuur. De Nederlandse cultuur is altijd al gemengd geweest met andere culturen. Binnenland en buitenland zijn in die zin niet scherp te scheiden, het buitenland is een deel van onszelf. De Duitse immigranten zijn één van de vele groepen geweest die de 'Nederlandse' cultuur hebben gemaakt tot wat ze is.

Marianne Vogel

Eindnoten:

1 Het onderzoek naar deze groep is vanaf eind jaren zeventig vooral op gang gebracht door Hans Würzner. Zie Würzner (1977); Würzner/Dittrich (1981); Würzner (1994); Würzner/Kröhnke (1994).
2 Strikt genomen gaat het niet alleen om Duitsers, maar ook om Oostenrijkers en groepen Duitstaligen uit Oost-Europa, vooral eind jaren dertig, maar ik zal in dit stuk ter vereenvoudiging de termen 'Duitser' en 'Duitsland' gebruiken.
3 Dit citaat en alle volgende Duitse citaten zijn door mij vertaald.
4 Vergelijk hierover ook Häntzschel (2001) 71-75; Schoor (1992) 164.
5 Verder ziet bijvoorbeeld Klaus Mann (1981) 308. Van Nahuys in zijn levensherinneringen slechts als de 'intelligente, overigens ook zeer attractieve medewerkster' van Emanuel Querido. Ook de flaptekst van Landshoffs herinneringen (1991) vermeldt dat 'hij in het voorjaar van 1933 in de Amsterdamse uitgeverij Querido een afdeling voor Duitstalige literatuur' oprichtte; Van Nahuys blijft ongenoemd.
6 Er is echter nog steeds weinig bekend over de activiteiten, ideeën en het leven van Alice van Nahuys. Zij heeft zelf geen memoires gepubliceerd, en komt ook in die van anderen niet veel voor.
7 Gerd Roloff (1977, 64) noemt echter een 'pension Van Schayk (of Scheyk), Amsterdam, Honthorst-straat 22' en verwijst als bron hiervoor naar het *Amt für Wiedergutmachung Köln*, akte ZK 17 121.
8 Zie voor de problematiek van een collectieve identiteit en voor de ervaringen van een andere groep Duitse immigranten (dienstmeisjes) ook Henkes (1995).
9 Historici verschillen er wel van mening over hoe afwijzend men zich precies gedroeg. Vergelijk bijvoorbeeld Von der Dunk (1994), die relatief optimistisch is, met de kritischere houding van Lademacher (1994) en Langkau-Alex (1994).
10 In verband hiermee geeft Kreis (1984) interessante informatie. Haar boek over vrouwelijke emigranten is gebaseerd op interviews; achterin is het beroep voor en na de emigratie van de betreffende vrouw genoemd.

11 Zie Walter Landauer hierover in een brief aan Hermann Kesten van 18 december 1939 Kesten (1964) 127. Ook Keun zelf bericht hierover in haar brieven aan Arnold Strauss.
12 In verschillende publicaties wordt bericht dat Keun in mei 1938 naar haar verloofde Arnold Strauss in Amerika geëmigreerd zou zijn. Zie Häntzschel (2001) 101-102; Kreis (1991) 210-222; Kreis/Strauss (1990) 243-248. Of die emigratie een mythe is, is niet helemaal duidelijk. In elk geval was Keun vanaf juli dat jaar (weer) in Amsterdam, zoals uit haar brieven blijkt.
13 Häntzschel (2001) 112-113. Zie voor de herontdekking - sinds de jaren zeventig - van Keun als belangrijk auteur Beutel/Hagin (1995); Häntzschel (2001), p. 136-141; Marchlewitz (1999); Vogel (1999).

11 januari 1939. De Russische balletpedagoge Sonia Gaskell verruilt Parijs voor Amsterdam.
10 De internationale wortels van de Nederlandse danskunst

Op 11 januari 1939 gaf de Russische balletpedagoge Sonia Gaskell in Amsterdam het jawoord aan binnenhuisarchitect Philipp Heinrich Bauchhens. Niemand had op dat moment kunnen voorspellen dat mevrouw Gaskell als geen ander de gemoederen in de balletwereld zou gaan bezighouden.

Sonia Gaskell en Philipp Heinrich Bauchhens hadden elkaar enkele jaren voor hun huwelijk, in 1937, in Parijs leren kennen. Gaskell werkte daar als balletpedagoge en gaf leiding aan het door haar opgerichte gezelschap Les Ballets de Paris. Bauchhens was binnenhuisarchitect en betrokken bij de realisatie van het interieur van het Collège Neerlandais, een bouwwerk dat Dudok voor de Parijse Cité Universitaire ontworpen had. Toen het gebouw in 1938 in gebruik werd genomen, zat de taak van Bauchhens in Parijs er op. Hij had Gaskell in datzelfde jaar ten huwelijk gevraagd, maar zij had de boot toen afgehouden omdat zij zich volledig aan het ballet wilde wijden. Ze was 35 jaar, wist wat ze had en had dit door hard werken en opofferingsgezindheid verkregen. Bovendien was zij al een keer getrouwd geweest. Amper een jaar later kwam Gaskell op haar schreden terug en trouwde zij alsnog met Bauchhens. Zij verruilde het mondaine Parijs voor het provinciaalse Amsterdam, waar bovendien uitgerekend op haar terrein weinig te beleven was. Toch volgde zij haar echtgenoot, ongetwijfeld uit liefde, maar ook omdat zij door het groeiende antisemitisme werd aangespoord een veilig heenkomen te zoeken.

Vlucht

Het was niet de eerste keer dat Gaskell op de vlucht sloeg. Ze kwam uit een joods gezin dat onder andere in Charkov in de Oekraïne gewoond heeft. Hier werd de jonge Sonia niet alleen geconfronteerd met antisemitisch gedrag, er waren ook officiële, antisemitische regelgevingen, bijvoorbeeld in de vorm van een numerus clausus voor joden in onderwijsinstellingen. De dertienjarige droomde van een rechtvaardige samenleving en uit idealisme werd zij zioniste. Na de oktoberrevolutie

hoopte zij dat de gedroomde, op gelijkheid gebaseerde samenleving dichterbij was gekomen. Maar de familie Gaskell was na de revolutie niet alleen joods, ze behoorden plotseling ook tot de gegoede burgerij en daardoor werd Sonia dubbel gediscrimineerd. In 1919 nam zij zelfstandig het besluit om met een groep zionisten naar Palestina te vluchten. In later dagen heeft Gaskell weinig losgelaten over de ontberingen die zij tijdens deze reis heeft moeten ondergaan.[1] In een televisie-interview omschreef zij het idee dat zij van Palestina had als een visioen waarmee een idealistisch, jongvolwassen meisje zich op de been hield (Nicolai 1966). Eenmaal in Palestina, vestigde Gaskell zich in een kibboets die aan het meer van Tiberias lag. Hier leerde zij haar eerste echtgenoot kennen, een wiskundige en filosoof. De precieze datum is niet bekend, maar Gaskell is nog voor 1927 met haar echtgenoot uit Palestina vertrokken om zich in Parijs te vestigen.

In Parijs, Gaskell was toen al in de twintig, pakte zij noodgedwongen een oude passie op - het ballet. Heimelijk was Gaskell liever schrijfster geworden, maar zij vond dat zij zich in het Frans niet goed kon uitdrukken. Van alle talen die haar ter beschikking stonden, was de dans de meest veelzeggende geworden. Niet geheel toevallig was het Parijs van die dagen een Mekka voor de danskunst. Belangrijke Russische balletdansers en pedagogen hadden zich na de Russische Revolutie in West-Europa gevestigd. Gaskell had het voor het kiezen en ze bekwaamde zich in de academische ballettechniek bij Ljubov Egorova, een van de drie beroemde Russische prima ballerina's die in Parijs neergestreken waren en vele generaties balletdanseressen opgeleid hebben. Gaskell trainde ook bij Léo Staats, een balletmeester van het ballet van de Parijse Opéra. Bovendien leerde Gaskell tussen 1927 en 1929 het befaamde Ballets Russes van nabij kennen. Dit van origine Russische balletgezelschap trok vanaf het eerste optreden in Parijs, in 1909, onafgebroken volle zalen met balletten waar een keur aan bekende kunstenaars als Picasso, Matisse, Cocteau, en componisten als Stravinsky hun medewerking aan zouden verlenen. Les Ballets Russes bezorgde de verstofte academische traditie de broodnodige vernieuwing, zonder het balletminnende publiek van zich te vervreemden. Hoewel niet vaststaat of Gaskell werkelijk tussen 1927 en 1929 bij het gezelschap gedanst heeft, is wel gebleken dat zij er goede contacten had en zich sterk liet inspireren door de artistieke signatuur van dit gezelschap.[2]

Een carrière als balletdanseres was gezien haar leeftijd in 1927 eigenlijk niet meer voor Gaskell weggelegd. Toch trad zij tot 1934 regelmatig op in variétéprogramma's. Ongeveer in 1936 stopte zij hiermee, om zich volledig op het docentschap en haar balletgezelschap Les Ballets Paris te kunnen concentreren.

Danskunst in Nederland voor Gaskell

De verhuizing naar Amsterdam moet voor Gaskell een ingrijpende gebeurtenis zijn geweest. Omgekeerd heeft haar komst naar Nederland niet veel stof doen opwaaien.

Zij kwam immers niet als gevierde danseres, noch als wereldberoemde pedagoge, zij kwam in de eerste plaats als echtgenote van Bauchhens. Wel zou zij in 1939 een lespraktijk opzetten, maar daarin vormde zij geen uitzondering. Veel buitenlandse dansers waren haar al voorgegaan en mensen keken er al lang niet meer van op dat zich een nieuwe balletpedagoge in Nederland had gevestigd. Daarbij lag in het in 1939 geenszins voor de hand dat mevrouw Bauchhens-Gaskell zoveel voor de Nederlandse danskunst zou gaan betekenen. Integendeel, voor de Tweede Wereldoorlog bestond in Nederland een uitgesproken voorkeur voor de moderne dans die aan het begin van de twintigste eeuw gelanceerd werd door Amerikaanse danseressen als Isadora Duncan en Loïe Fuller. Deze pioniers van de moderne dans, en dan vooral Isadora Duncan, propageerden de vrije dansexpressie. Om hun standpunten te verdedigen, ageerden zij tegen het gekunstelde, academische ballet dat een eeuw lang in een romantische gedaante had gezegevierd. De twintigste eeuw was nog maar net aangebroken of de moderne, vrije dans veroorzaakte een radicale breuk met dit romantische, negentiende-eeuwse verleden. Vrije dans werd niet, zoals het academische ballet, in korsetten en tutu's beoefend, maar in loszittende gewaden. Voeten werden niet in satijnen spitzen gestoken, de moderne danseressen gingen blootsvoets en lieten hun haren loshangen in plaats van het hoog opgestoken te dragen. De moderne, vrije dans stond onmiddellijk symbool voor de nieuwe tijd en het academische ballet met haar bosgeesten, feeën, *sylphides*, prinsen en prinsessen behoorde definitief tot het verleden.

Het jaar 1900 had als mijlpaal voor deze moderne dansstroming in Nederland kunnen dienen, omdat in dat jaar de Zwitserse muziekpedagoog Emile Jaques Dalcroze naar Nederland kwam. Hij was de grondlegger van een bewegingsleer die gebaseerd is op ritmische gymnastiek. Hoewel Dalcroze zonder meer grote aantrekkingskracht uitoefende, ook op zijn Nederlandse pupillen, heeft hij nooit zelf een opleidingsinstituut in Nederland opgericht. Daarom wordt in dit verband gekozen voor het eerste Nederlandse optreden van Isadora Duncan. Dat vond plaats in 1905. De invloed van haar komst is groot geweest, zowel op het Nederlandse publiek, als op de Nederlandse aspirant-dansers. Bovendien woonde Duncan een jaar na haar eerste optreden tijdelijk in Nederland. Niet dat zij daardoor een migrant genoemd mag worden, want Duncan verbleef nooit langdurig op een plek. Zij behoorde tot de categorie reizende danskunstenaars die wereldwijd hun invloed hebben laten gelden.

De pioniersfase van de twintigste-eeuwse, Nederlandse dansgeschiedenis werd voltooid in 1932, toen een Duitse vedette van de ‘Ausdruckstanz’, Yvonne Georgi, zich in Amsterdam vestigde. Zij zou niet veel later de leiding krijgen over de goed gefinancierde dansgroep van de Wagnervereeniging. Georgi bekroonde de pioniersfase, een periode waarin de moderne dans gezichtbepalend was geweest. De Tweede Wereldoorlog zou vervolgens aan deze periode een einde maken.

Dat de moderne dans zo sterk vertegenwoordigd was, hing ook samen met het feit dat tussen 1905 en 1932 in Nederland niet zoveel te kiezen was op het gebied van

dansstijlen, richtingen en scholen. Het academische ballet was in 1905 als professionele tak van de theaterkunst zo goed als uitgestorven. Er werd nog slechts geflirt met de academische traditie en dat gebeurde voornamelijk op de podia van variététheaters waar veelzijdige danseressen het ene moment virtuoos op de punten van hun tenen rondtolden en het andere moment voor een act met slangen zorgden. Het publiek had in Nederland zelfs niet de kans gehad om een wereldberoemd gezelschap als Les Ballets Russes tijdens zijn hoogtijdagen te zien optreden. Slechts eenmaal is dit gezelschap naar Nederland afgereisd. In 1924 trad het gezelschap op uitnodiging van de Wagnervereeniging op in Den Haag, Rotterdam en Amsterdam. Terwijl in muziekkringen met groot enthousiasme op het Russische balletprogramma gereageerd werd, besteedden danscritici slechts mondjesmaat optimistische woorden aan het optreden, hetgeen tekenend was voor de smaak van het danspubliek. In het Algemeen Handelsblad schreef een recensent veelzeggend:

> Men is hier te lande vervreemd van een dansvorm als *Les Sylphides*. Men zoekt naar 'inhoud' waar bekoorlijk lijnenspel geboden wordt. Men vergeet dat het laatste reeds op zichzelf inhoud is! De kern van de kwestie is die van de techniek. Want bij deze kunst worden daar zware eisen aan gesteld. En wij zouden willen, dat onze zogenaamde moderne danseres de techniek evenzeer vereerden en beheersten als deze dansers doen.[3]

Wie waren deze 'zogenaamde moderne dansers', waar de recensent zich zo kritisch over uitliet?

Nieuwerwetse feeën

In de periode tussen 1905 en 1932 waren het vooral individuele danseressen die de moderne dans in Nederland vaste grond onder de voeten bezorgden. Voor velen van hen was Isadora Duncan een inspiratiebron geweest. Vanaf 1905 tot 1908 verzorgde Duncan maar liefst zeven tournees in Nederland en elk dansprogramma werd bij voorbaat met applaus begroet. In 1906 vestigde Duncan zich tijdelijk in Nederland om in de nabijheid van de zee van haar eerste kind te kunnen bevallen. Zij huurde een villa in de duinen van de mondaine elitebadplaats Noordwijk aan Zee. Hoewel zij de huur van de villa ternauwernood kon opbrengen, zal het feit dat Noordwijk aan Zee te boek stond als mondain haar over de streep getrokken hebben.

Duncan droeg opvallende jurken en zijden kousen en was alleen daarom al het nakijken waard, want het merendeel van de lokale vrouwen droeg zwarte kousen en liep op klompen. Duncan was bovendien kunstenares, hoogzwanger, ongehuwd en zij leefde alleen. Een dergelijke levensstijl was toen, zelfs in mondaine badplaatsen, zeer ongewoon en tot een toenadering met de Noordwijkers is het dan ook nooit gekomen. Van alle beroemdheden die tijdelijk in Noordwijk aan Zee gewoond had-

den, was Duncan vanwege haar levensstijl ongetwijfeld de meest eigenaardige. De populaire dichter en liedjesschrijver Koos Speenhoff maakte in 1906 een spotliedje, waarin hij Duncan opvoerde als 'nieuwerwetsche fee' die op blote voeten langs de zee dwaalde en alleen tegen betaling journalisten ontving. Een bejaarde, Noordwijkse dame wist zich in 1982 tijdens een radio-interview te herinneren, dat zij als jong meisje Duncan langs de zee had zien wandelen. Volgens haar wist niemand in het dorp precies wat Duncan deed. Uit baldadigheid zongen kinderen het refrein van het spotliedje als zij de villa van mevrouw Duncan passeerden: 'Duncan, Duncan, tiereliere Duncan.'[4]

Het was niet uit vrije keus dat Duncan in afwezigheid van de vader van haar kind zou bevallen. De periode in Noordwijk behoorde zeker niet tot de gelukkigste dagen in het leven van Duncan. Haar bevalling is een klassieke lijdensweg geweest, als haar dagboek op haar woord geloofd mag worden. Ze werd verlost door een lokale arts die haar zonder de beloofde verdoving zich een dag lang in het zweet heeft laten werken. Volgens een aanwezige vriendin waren de geluiden in een slachthuis niks vergeleken bij de geluiden die uit de kraamkamer van Isadora Duncan kwamen.[5] Enkele maanden na de bevalling keerde Duncan terug naar Berlijn.

Duncan was voor veel Nederlandse danseressen een grote inspiratiebron, maar voor het dansonderwijs richtten de Nederlandse danspioniers zich vooral op de Midden-Europese vertegenwoordigers van de *Ausdruckstanz*, ofwel de expressionistische dans, en op de plastische dansritmiek van Emile Jaques Dalcroze. Tot de kern van de *Ausdruckstanz* behoort het uitgangspunt dat beweging voort moet komen uit een innerlijke impuls of emotie. Beweging diende dan ook deze impulsen en emoties tot uitdrukking te brengen. De vrije dans van Isadora Duncan en de *Ausdruckstanz* waren wel sterk verwant. Van Duncan is bijvoorbeeld bekend dat zij nooit verhalende balletten danste, maar zich door muziek en de natuur liet inspireren om in bepaalde stemmingen te raken. Deze stemmingen bracht zij vervolgens door middel van de dans tot uitdrukking. Dit deed zij op buitengewoon eenvoudige wijze, zonder gebruik te maken van rekwisieten of decorstukken. Haar toneelbeeld was abstract, zodat alle aandacht naar de dans uit kon gaan. Alleen de ontastbare muziek en de efemere belichting speelden in haar stemmingsballetten een rol van betekenis.

De *Ausdruckstanz* werd in het Duitse taalgebied ontwikkeld door onder andere de theoreticus Rudolf von Laban en de danseres Mary Wigman. *Ausdruckstanzers* als Von Laban en Wigman, maar ook Nederlandse volgelingen, namen niet zelden ook lessen bij Dalcroze. Hij had in 1911 in Hellerau een school gesticht, waar hij de door hem ontwikkelde, ritmische gymnastiek doceerde. Zijn lessen waren gericht op de samenhang tussen lichamelijk bewustzijn en vertolking van muzikaal ritme door het lichaam. De basis van beweging was in zijn ogen de afwisseling van spanning en ontspanning.

Gedoe

Vrije dans, *Ausdruckstanz* en plastische, ritmische gymnastiek, waren met elkaar verstrengeld geraakte moderne stromingen. Sonia Gaskell had met geen van de drie stromingen enige affiniteit. Zij werkte vanuit de vorm, zoals de academische traditie het voorschreef. In Parijs, de bakermat van de academische ballettechniek, heerste een heel ander dansklimaat dan in Nederland en Duitsland. Het academische ballet had daar door toedoen van Les Ballets Russes een flinke duw in de richting van de twintigste eeuw gekregen. Gaskell had van het beleid van Les Ballets Russes geleerd dat baanbrekend werk beter niet al te revolutionair moest zijn. In de academische ballettraditie werd en wordt aan een goede techniek prioriteit verleend, terwijl in de moderne dans de persoonlijkheid en het engagement van de danser belangrijker gevonden werd dan de techniek.

Gaskell vond de moderne dans voornamelijk ‘gedoe’. In 1945 verdedigde zij haar voorkeur voor de academische taal van het ballet met de volgende woorden: ‘De klassieke ballettechniek is geen verstarde methode, zoals men hier in Nederland vaak meent, maar een [...] systeem van samenhangende oefeningen, die het lichaam zijn maximum snelheid, soepelheid en sterkte moet verschaffen’ (Weetering en Utrecht 1977, 22-23). Niet veel later zou haar opvatting bijval krijgen, maar zes jaar eerder, in 1939, legde de moderne dans nog overtuigend meer gewicht in de schaal.

De uitwisseling tussen Nederland en Duitsland is essentieel geweest voor de ontwikkeling van een netwerk van moderne dansers en danspedagogen. In de periode voor de Eerste Wereldoorlog maakte Nederland kennis met de moderne dans via rondreizende, Duitse danseressen, waarvan sommigen zich in Nederland zouden vestigen, zoals bijvoorbeeld Angèle Sydoff en Gertrud Leistikov. De ontwikkeling van de Nederlandse danskunst werd daardoor al vroeg in de twintigste eeuw sterk beïnvloed door de ervaring en de kennis van buitenlandse dansers. Later, tijdens het Interbellum, ging een generatie Nederlandse pupillen zelf naar Duitsland om lessen te nemen bij Dalcroze, Von Laban en Wigman. Een van de belangrijkste Nederlandse Wigman-adepten was Corrie Hartong. Zij vertrok in de jaren twintig om aan een Wigman-instituut in Dresden te studeren. Na een gedegen scholing in de ‘*Ausdruckstanz*’ en met een diploma op zak, keerde Hartong in 1931 terug naar Nederland. Zij heeft in hetzelfde jaar in Rotterdam de eerste Nederlandse dansvakopleiding opgericht, in eerste instantie in samenwerking met de veel oudere Gertrud Leistikov. Toen zij het echter oneens werden over de doelstellingen van de opleiding trok Leistikov zich terug.

In dezelfde periode, slechts een jaar na de terugkeer van Corrie Hartong, vestigde zich ook een prominente, Duitse vertegenwoordiger van de *Ausdruckstanz* in Nederland. Het gaat om de eerder genoemde Yvonne Georgi die door een huwelijk met de Nederlandse musicus, journalist en kunstcriticus Louis M.G. Arntzenius in 1932 in Nederland terechtkwam. Zij was Wigman-adept en vaste choreografe van

het ballet van de opera van Hannover. Georgi was eveneens soliste geweest in het dansgezelschap van Kurt Jooss, ook een bekende Duitse representant van de *Ausdruckstanz*, maar dan een zonder principiële afkeer van de academische ballettechniek die hij met de moderne dans verzoende.

In 1932 werd Georgi door Paul Cronheim, een van de artistiek directeuren van de Wagnervereeniging, uitgenodigd om de balletscènes voor Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* te verzorgen. Georgi nam het aanbod aan en nam daardoor de plek in die een Nederlandse danspionier van het eerste uur, Lili Green, zichzelf min of meer had toegedacht. Green was een hartstochtelijk navolger van Isadora Duncan die zij in 1905 had zien dansen en ook ontmoet had. Zij was via de bevriende dirigent Pierre Monteux bij de Wagnervereeniging terechtgekomen, waar zij in 1930 eenmalig dansscènes bij een opera had gecreëerd. De prestigieuze Wagnervereeniging was een meer dan welkome opdrachtgever, want, hoewel zij het vaak had geprobeerd, was het Green uit geldgebrek nooit gelukt een eigen dansgezelschap te onderhouden. Tijdens het Interbellum werd de danskunst slechts mondjesmaat, incidenteel en louter op lokaal niveau gesubsidieerd. Georgi zette haar echter in 1932 buiten spel. Green reageerde furieus. In onbedekte termen heeft zij zich uitgesproken over de 'on-Hollandse' dans van die 'Duitse'.[6] Maar Cronheim had niet alleen een artistieke voorkeur voor Georgi, hij had ook praktisch belang bij zijn keuze, want Georgi kon beschikken over dansers van het ballet van de opera van Hannover (Suèr en Meurs 1997, 183).

Net als Green hoopte Georgi dat het ballet van de opera een zelfstandig bestaan kon leiden, zodat zij een eigen repertoire kon ontwikkelen. In 1934 besloot de Wagnervereeniging een vaste balletgroep op te richten. De ambitieuze droom van Georgi kwam hierdoor opeens heel dichtbij. Zij werd benoemd tot artistiek leider van de dansgroep en verkreeg een tamelijk comfortabele positie. Een paar jaar later, in 1936, werd er echter al een einde aan het zorgeloze bestaan gemaakt. De Wagnervereeniging wilde weer af van de vaste lasten die het gezelschap met zich meebracht. De balletgroep werd toen helemaal verzelfstandigd en omgedoopt in De Balletgroep Yvonne Georgi.

In de korte periode tussen 1934 en 1936 had Georgi veel bereikt. Ze beschikte over goede dansers, ze had een school, ze ontving steun, ook van haar echtgenoot die de administratie en muzikale leiding op zich kon nemen. Maar ondanks al deze voordelen, werd het na de verzelfstandiging van het dansgezelschap steeds moeilijker om de dansers aan het werk te houden.

Keerpunt

Toen Gaskell in 1939 naar Nederland kwam, was Georgi de enige die voor een langere periode een gezelschap op de been had weten te houden. Andere initiatieven liepen keer op keer stuk op geldgebrek. Onder dansers groeiden gevoelens van onvre-

de, gezien het feit dat er weinig professioneel emplooi was. Om de crisis te bezweren, werd in 1939 de Nederlandse Dansliga opgericht. De voorzitter van de stichting was Hendrika W. Gaillard-Jorissen, eigenaresse van een dans- en ballroomschool. Zij had zich ten doel gesteld orde op zaken te stellen in de chaotische danswereld. Om een positie in te kunnen nemen, oefende de Dansliga openlijk kritiek uit op het repertoire van Georgi. De kritiek bestond eruit dat Georgi zich voor dansthema's te veel op de Griekse mythologie zou richten. Ook zou zij onbegrijpelijke, elektronische muziekcomposities gebruiken, zodat zich alleen een intellectuele elite aangesproken voelde. Als tegenpool van de moderne Balletgroep Yvonne Georgi richtte de Dansliga een op academische leest geschoeid Nationaal Ballet op. De choreografieën moesten toegankelijk zijn en ‘volks’, dat wil zeggen geschikt bevonden voor het volk. De situatie met de Dansliga werd zeer onfris toen de stichting zich in 1940 maar al te gewillig aansloot bij de doelstellingen van de in oprichting verkerende cultuurkamer. Ondanks deze aanvankelijke inschikkelijkheid ging een voorgestelde tournee door Duitsland de dansers toch wat te ver. Dit werd het gezelschap fataal en rijkscommissaris Seyss-Inquart hief het gezelschap op.

In dezelfde periode, in 1941, werd De Balletgroep Yvonne Georgi opgenomen in het Amsterdamse Gemeentelijk Theaterbedrijf. Hoewel Georgi geen enkele affiniteit voelde voor het nationaal-socialistisch gedachtegoed, maakte ze door deze stap net als de Dansliga een knieval naar de Duitse regelgeving. Het Theaterbedrijf opereerde immers volgens de richtlijnen van de cultuurkamer. Het gezelschap van Georgi bleef tot eind 1944 optreden (Van Schaik 1981, 53-65).

De Tweede Wereldoorlog heeft behalve onmenselijk veel leed en ellende ook een radicale omkering in artistieke opvattingen in Europa veroorzaakt. Gezien de Duitse wortels werd door de Tweede Wereldoorlog het fundament onder de *Ausdruckstanz* weggeslagen. Na de bevrijding werd Georgi op last van de Eereraad voor Toneel en Dans voor haar collaboratie gestraft. Zij mocht in Nederland in eerste instantie haar vak zeven jaar lang niet uitoefenen. Uiteindelijk kreeg zij een werkverbod van twee jaar. Ook haar dansers kregen een werkverbod. In 1949 vertrok Georgi verbitterd uit Nederland.

Bevrijding

Gaskell had in 1939 nog nauwelijks kans gekregen om iets van een lespraktijk op te zetten of de Tweede Wereldoorlog brak uit. Zij trok zich zich onmiddellijk terug in de atelierwoning die zij en haar man aan de Zomerdijkstraat betrokken hadden. Het paar woonde op nummer 26, op de derde verdieping. Op de begane grond werd op dat moment een dansstudio geleid door Albert Mol en Wilhelmina van Amerongen. Door de bevriende architect van de eerste verdieping werd Mol erop geattendeerd dat twee verdiepingen boven zijn studio een dansdocent van Russische origine woonde. Mol behoorde niet tot de dansers die door de *Ausdruckstanz* geïnspireerd



Afb. 10.1 Sonia Gaskell (foto: Paul Huf/MAI)

waren, integendeel, hij was een uitgesproken liefhebber van de academische ballettechniek. Hij wist uit eigen ervaring dat Parijs goede balletdocenten herbergde en vond dan ook dat hij kennis moest maken met deze mevrouw Gaskell. Het aanbod van Mol om een keer in zijn studio te komen lesgeven, heeft Gaskell vervolgens met beide handen aangepakt. Haar lessen waren opzwepend en stimulerend en vielen alleen daarom al erg in de smaak. Het duurde niet lang of het was in danskringen bekend dat Gaskell goed balletonderwijs gaf. Zij zou uiteindelijk de studio in de

Zomerdijkstraat van Mol en Van Amerongen overnemen. Om te voorkomen dat zij makkelijk vindbaar was, stond de studio tijdens de oorlog echter op naam van een van haar leerlingen. Zolang Gaskell durfde, bleef zij lessen geven, maar zij heeft tussendoor meermalen ondergedoken gezeten.

De bevrijding werd in 1945 uitbundig gevierd, ook in de professionele danskringen. Er werd een gezamenlijk initiatief genomen om de bevrijding te vieren met een collectieve voorstelling die de titel *Op vrije voeten* droeg. Ook Gaskell werd uitgenodigd om hier een bijdrage aan te leveren. Deze prille samenwerking van Gaskell met Nederlandse choreografen en dansers liep onmiddellijk op een conflict uit, omdat Gaskell eiste dat een van haar betere dansers een lange solo toebedeeld zou krijgen.

Die gang van zaken lijkt een voorteken. Gaskell stelde zelfs hoge eisen aan een vrolijk bevrijdingsballet. De techniek en de kwaliteit van de dans stonden wat haar betrof voorop en zij was bereid zich in doornstruiken te wentelen om hier geen concessies aan te hoeven doen. Gaskell ging haar eigen weg, overigens net als andere initiatiefnemers die direct na de Tweede Wereldoorlog vol goede moed nieuwe balletgezelschappen oprichtten.

In Amsterdam werden tussen 1945 en 1947 vier balletgezelschappen geformeerd: Het Scapino Ballet voor de jeugd, De Amsterdamse Ballet Combinatie die in 1947 onder de naam Ballet der Lage Landen werd voortgezet en waar veel ex-dansers van Georgi aan deelnamen en het Ballet van de Nederlandse Opera en Studio '45 dat onder leiding van Gaskell stond.

Unicum

In september 1945 presenteerde Gaskell in de Haarlemse Stadsschouwburg een eerste voorstelling van Studio '45. Het programma bestond uit een serie dansen op Russische muziek. Dansrecensent Joop Schultink wijdde er in *Het Vrije Volk* de volgende woorden aan:

> Deze avond bewees, dat zich in de figuur van balletleidster Sonia Gaskell enige zeer belangrijke capaciteiten verenigen. Haar pedagogische talenten blijken uit het feit, dat de vier zeer goede solistische danseressen de laatste drie jaar haar leerlingen waren. [...] Daarbij toont Sonia Gaskell een merkwaardig gevoel voor de juiste verhoudingen in een groep: zij brengt haar eigen persoonlijkheid niet in concurrentie met die van haar danseressen en blijft achter de schermen. Een unicum in de Nederlandse balletwereld.

Het publiek had het gezelschap volgens Schultink met een ovatie bedankt voor de voorstelling. Gaskell wist Studio '45 een half jaar op de been te houden, maar moest de groep toen wegens geldgebrek opheffen. Maar de eerste stap was gezet en er zouden er meer volgen.

In 1948 overleed Bauchhens. Gaskell had naar eigen zeggen daarna alleen de dans nog om haar hoop op te vestigen. Zij vertrok niet uit Nederland, omdat ze ervan overtuigd was dat juist in Nederland alle mogelijkheden nog open lagen op het gebied van de danskunst. Bovendien begon zich een nieuwe generatie dansers onder haar hoede te ontwikkelen. In 1949 formeerde zij opnieuw een, zij het piepklein, gezelschap om een lezing over drie eeuwen danskunst te kunnen illustreren met dans. Ballet Recital werd het gelegenheidsgezelschap genoemd dat slechts uit vier goede leerlingen bestond. Gaskell schreef de lezing in het Frans. De tekst liet zij door vrienden vertalen en zij leerde vervolgens de Nederlandse versie uit haar hoofd.

Er volgde een tweede lezing die door Gaskell werd uitgebreid met de *pas de trois classique* uit het laatromantische ballet *Het Zwanenmeer*. Gaskell stuurde haar leerlingen naar Parijs om het balletfragment bij haar oude leermeesteres, Egorova, in te studeren.

In 1950 trad Ballet Recital op als volwaardig gezelschap met een aantal choreografieën die niet meer louter ter illustratie diende, maar op zichzelf stonden. Bij dit optreden werd duidelijk dat Gaskell na vijf jaar hard werken een nieuwe, veelbelovende generatie dansers aan het klaarstomen was.

Geheime missie

Intussen drong de naam van Gaskell snel door in beleidskringen en hun adviescommissies. Zij werd genoemd toen er gezocht werd naar een artistiek leider voor het Ballet van de Nederlandse Opera. Haar naam viel ook in verband met de eventuele oprichting van een gemeentelijke balletopleiding in Den Haag. Gaskell werd zelfs in 1950 al in het geheim gevraagd na te denken over het leiderschap van een mogelijk nationaal ballet, waartoe de gemeenten Amsterdam en Den Haag gezamenlijk met het Rijk in overleg getreden waren. Het voorstel was om een aantal Amsterdamse balletgezelschappen te laten fuseren met het Ballet van de Nederlandse Opera.

Gaskell nam haar geheime missie serieus en benaderde haar eventuele toekomstige concurrent Max Dooijes, een leerling en danser van Yvonne Georgi en medeoprichter van het Ballet der Lage Landen. Dooijes wilde zijn achterban absoluut niet in de steek laten en wees de uitnodiging om met Gaskell te gaan samenwerken van de hand. Ook hij had een eigen weg te gaan. Hoewel Dooijes zich na de Tweede Wereldoorlog zoals bijna iedere danser had bijgeschoold in de academische ballettechniek, bleef hij trouw aan de principes van de theatrale, expressieve dans. In zijn ogen was Gaskell veel te veel op de vorm en de techniek gebrand. Hij had grote bewondering voor haar kracht en ook voor de buitengewoon effectieve manier waarop Gaskell haar leerlingen tot grote prestaties wist te stimuleren. Ze riep met haar snerpende en dwingende stem dat de benen hoger, hoger, sneller en sneller moesten. Maar hoe je dat moest doen, vertelde ze volgens Dooijes niet.[7]

De geheime missie lekte uit. Gaskell werd vanaf dat moment gezien als de tegenstander van elke artistiek leider die de ambitie had een gezelschap groot te maken. Het zette onder vakgenoten kwaad bloed dat er geen openheid over de voornemens was geweest. Gaskell kwam er niet genadig van af. De plannen ketsten af en de zeer ervaren Franse danseres en choreografe Françoise Adret werd aangetrokken als nieuw artistiek leidster van het Ballet van de Nederlandse Opera. Hieruit moest Gaskell zelf maar opmaken dat haar bijdrage verder niet langer gewenst was. Gaskell was op haar beurt beledigd over deze gang van zaken en vertrok naar Parijs, schijnbaar voorgoed. Vijf jonge leerlingen volgden haar. Dit vluchtgedrag, dat eveneens als chantage uitgelegd kan worden, zou Gaskell in de toekomst bij conflicten vaker aan de dag leggen.

Gaskell werd toch weer uitgenodigd om een voorstelling te maken, waarop zij in 1952 weer terugkeerde naar Nederland. Zij trommelde haar pupillen op, die allemaal vrijwillig en onbezoldigd aan de onderneming wilden meewerken en zij doopte haar herboren gezelschap Ballet Recital II. Dat haar leerlingen zich als een blok achter haar schaarden, was tekenend voor de verhouding die Gaskell met hen had opgebouwd. Voor velen was zij een moederfiguur geworden, die de jonge vogels leerde hoe ze omhoog konden vliegen. Zij was meer dan een balletdocent, zij nodigde dansers uit bij haar thuis, las ze voor uit de bijbel en gaf kunstgeschiedenislessen. De toen nog jonge dansers Rudi van Dantzig en Jaap Flier beschreven haar later als een krachtige vrouw aan wie niets geweigerd kon worden. Zij lieten zich door haar veeleisende strengheid opzwepen tot grote prestaties. Ze was een uitzonderlijke persoonlijkheid in de Nederlandse danswereld, maar ook buiten de muren van de studio's en de theaters wist zij de aandacht op zich te vestigen. In de Zomerdijkstraat werd zij volgens Van Dantzig ‘de zigeunerin’ genoemd, vanwege haar uiterlijk, haar levensstijl en haar bij tijd en wijlen volstrekt onaangepaste gedrag. Zo haalde danseres Willy de la Bye tijdens een televisie-interview in de jaren zestig herinneringen op uit haar tijd bij Gaskell. ‘Ze was gek’, zei De la Bye en vertelde onder andere dat Gaskell wel eens een volle asbak vanaf drie hoog uit het keukenraam leeg had gekieperd. Daarbij had zij lachend geroepen dat de boel weer opgeruimd was (Bank e.a., 1977). Gaskell bezat een bijzonder markant stemgebruik en sprak met een zwaar accent, terwijl haar ogen alle kanten op konden schieten. Zowel Jaap Flier als Rudi van Dantzig hebben in interviews laten weten dat Gaskell vanwege haar dwingende karakter vaak in een haat-liefde-relatie met haar dansers verzeild raakte. Van Dantzig merkte ooit ook op dat de spruitjesgeur indertijd nog lang niet uit Nederland verdreven was, terwijl Gaskell de geuren verspreidde van Parijs, van het oude Rusland en van het nieuwe Amerika.

Hoofdprijs

Uit de recensie die *Het Parool* op 22 september 1952 plaatste, kan opgemaakt worden dat het optreden van het gereanimeerde Ballet Recital II in Den Haag een doorslaand succes was. (Zie het affiche in het kleurenkatern.) Niet alleen dat, er klonk ook in door dat critici een rol meenden te moeten spelen in de besluitvorming rond het nationale ballet in oprichting. Want ondanks de rimpelingen die de geheime overheidsmissie in de dansvijver veroorzaakt had, bleven de plannen om overheidssubsidie vrij te maken voor een nieuw op te richten nationaal gezelschap voortbestaan.

De *Parool*-recensent, Con Nicolaï, opende zijn bericht met de blij verheugde uitroep dat wat hem betrof Nederland met een gezelschap als Ballet Recital II een Nationaal Ballet in huis had. Hij schreef verder:

> De moeder heet Sonia Gaskell en het werd zondagochtend geboren ten overstaan van een Haags Gebouw voor Kunst en Wetenschappen, dat ondanks de regen en vroege aanvang uitverkocht was, en zodanig enthousiast te keer ging, dat een der bestuurders zich geroepen voelde het stampen te verbieden. Zonder resultaat, omdat het publiek de overrompeling en verrukking slechts in wilde ovaties kon vertolken. (Weetering en Utrecht 1977, 38)

Het technisch niveau, de lenigheid en de stijl, met name van Jaap Flier en Marianne Hilarides, werden door Nicolaï niet alleen geroemd en geprezen, hij vond dat Flier en Hilarides zich met de internationale balletsterren konden meten. Nicolaï raakte beduidend minder in vervoering van Gaskells choreografisch kunnen dan van haar ‘dressuur’, maar hij had diepe bewondering voor het feit dat zij enkele delen uit academische repertoirestukken op het programma had weten te krijgen. Het ging om het werk van Marius Petipa, de grootmeester van het laatromantische ballet die in de negentiende eeuw in Rusland werkzaam was geweest. Nicolaï stond niet alleen in zijn positieve oordeel over het niveau van het gezelschap, ook in andere kranten werd onomwonden gesteld dat het gepraat over een nationaal gezelschap maar eens afgelopen moest zijn nu Gaskell in hun ogen duidelijk had gemaakt dat zij in staat was dansers op te leiden in de veeleisende ballettechniek.

De toon was gezet. De kenners, oftewel de recensenten, mengden zich ongevraagd in de discussie over het op te richten nationale gezelschap. Hiertoe stond hen een machtig wapen ter beschikking; de pen en ruimte in de dagbladen en vakbladen. In de praktijk leverde dit niet altijd een even objectieve verslaglegging op, om niet te zeggen dat er ronduit sprake was van een doelbewuste campagne ter begunstiging van het gezelschap van Gaskell.

Deze campagne was al vroeg in 1952 begonnen, nog voordat Ballet Recital II zo succesvol in Den Haag opgetreden had. In een brandbrief richtten één buitenlandse dansrecensent en zeven Nederlandse dansrecensenten het woord tot de commissie

die ter voorbereiding en ter ondersteuning van het ministerie van OKenW was opgericht. Zij verpakten hun adviezen in bezorgdheid over de chaotische situatie in de Nederlandse danswereld, die Nederlandse dansers ertoe zou brengen massaal naar het buitenland te trekken. Bovendien vreesden zij dat de Nederlandse dans niet gebaat zou zijn bij een onbekend artistiek leider uit het buitenland.

> ‘De kwaliteiten van Madame Gaskell zijn ons bekend’, schreef de verzamelde pers, ‘haar training is tot verrassende resultaten in staat gebleken, terwijl haar choreografieën onze bewondering verkregen. [...] Wij voelen ons gedrongen met de meeste aandrang te wijzen op het belangrijke werk door Madame Gaskell verricht en op de wel uiterst geringe kans een buitenlandse kracht van haar formaat voor lange duur aan het toekomstig Nederlands Ballet te verbinden.’ (Weetering en Utrecht 1977, 36-37)

De voorkeursbehandeling van Gaskell en de niet altijd even integere pogingen om de publieke opinie te beïnvloeden, zetten de verhoudingen in de danswereld op scherp. In het seizoen 1953-1954 werd duidelijk dat het Rijk de oprichting van een nationaal gezelschap met spoed wilde doorzetten. Er werd 60.000 gulden beschikbaar gesteld, maar aan de toekenning daarvan werd de voorwaarde gesteld dat het nieuw op te richten gezelschap in Amsterdam gehuisvest zou moeten worden en impliciet werd ook geëist dat een nationaal gezelschap een fusie met het Ballet van de Nederlandse Opera met zich mee zou brengen. De gemeenteraad van Amsterdam bleek echter helemaal niet van zins het Ballet van de Nederlandse Opera van Françoise Adret op te geven.

Dit bleek nadat twee buitenlandse deskundigen die door de commissie ter ondersteuning van OKenW waren uitgenodigd om een aanbeveling te doen, hun keuze op Gaskell hadden laten vallen. De twee deskundigen waren de Engelse balletcriticus Arnold Haskell en de al eerder ter sprake gekomen Duitse choreograaf en docent Kurt Jooss. In eerste instantie wilde Gaskell de beide heren helemaal niet ontvangen. Uit trots, uit zelfbescherming? Haskell herinnerde zich bij het afscheid van Gaskell in 1969 dat Jooss en hij eerst op audiëntie moesten komen. Gaskell wilde de twee eerst aan de tand voelen en nodigde hen uit voor een gesprek in het Amsterdamse Hotel De L'Europe. Pas nadat Gaskell zich er zelf van overtuigd had dat Haskell en Jooss integere vakmensen waren, stond zij de twee heren toe om de volgende dag een kijkje in haar studio te nemen.

> Wel, we hadden haar repetities nog niet gedurende vijf minuten gezien of we keken elkaar eens aan en zeiden: Ons onderzoek is afgelopen. We wisten precies dat dit de juiste persoon was. We gingen terug naar het hotel en we schreven een lang rapport, haar aanbevelend voor dit werk, zeggende dat ze absoluut ideaal was en dat niemand anders deze functie zou kunnen vervullen (Weetering en Utrecht 1977, 40).



Afb. 10.2 Sonia Gaskell op latere leeftijd (foto: Maria Austria/MAI)

Het oordeel van de twee deskundigen was doorslaggevend. Gaskell zou de leider van het nationale, door het Rijk gesubsidieerde gezelschap worden.

De gemeenteraad van Amsterdam gooide onmiddellijk roet in het eten door in allerijl een eigen beleid uit te stippelen. Zonder stemming werd op 23 juli 1954 een motie aanvaard, die er op gericht was de opheffing van het Ballet van de Nederlandse Opera te voorkomen. De stad besteedde in dat jaar 80.000 gulden subsidie aan dit gezelschap. Het Ballet der Lage Landen kreeg 25.000 gulden en 30.000 gulden zou aan een vakopleiding besteed moeten worden. Amsterdam was met andere woorden openlijk tegen Gaskell.

Maar de oprichting van het Nederlands Ballet ging toch door. De stad Den Haag ontving Gaskell maar al te graag, verdubbelde zelfs de overheidssubsidie, en bood het gezelschap een studio. Met 120.0000 gulden had Gaskell de hoofdprijs op zak.

Dat sommige dansers niet zo gecharmeerd waren van een plotselinge verhuizing van Amsterdam naar Den Haag of de reiskosten niet op konden brengen, kwam niet in Gaskell op. Kunst vroeg nu eenmaal offers en in het licht van de eeuwigheid was

deze stap een kleinigheid. Voor een vrouw die van de ene op de andere dag van Parijs naar Amsterdam kon verhuizen, was de veertig kilometer tussen Amsterdam en Den Haag van geen belang. In augustus 1954 was Het Nederlands Ballet een feit en konden de repetities beginnen. Er brak een productieve tijd aan, waarin onverminderd en nog harder gewerkt werd aan de techniek van de dansers. Gaskell was er van overtuigd dat het aantrekken van een keur van buitenlandse gastdocenten de nog zeer kneedbare dansers in staat zou stellen een veelzijdig repertoire te dansen. Juist de capaciteit om zowel een theatraal dansstuk van bijvoorbeeld Kurt Jooss, als een modern academisch balletstuk van George Balanchine te kunnen uitvoeren, moest in de ogen van Gaskell typerend voor de Nederlandse kwaliteit worden. Een paar maanden na de oprichting van Het Nederlands Ballet ontvouwde Gaskell haar plannen in *Het Parool*.[8]

> Daarom hebben wij besloten die buitenlandse choreografen uit te nodigen, die door hun sterke individualiteit en vakkennis erin geslaagd zijn een persoonlijke en bovenal menselijke visie te geven van de altijd weer terugkerende problemen die de huidige wereld en kunst bezighouden. [...] In de leerschool van de buitenlandse meesters zullen de jonge Nederlandse kunstenaars de wetten van de choreografische en toneelkunst beter en sneller leren beheersen. Deze vakkennis en de eigen persoonlijkheid zullen de aankomende choreografen leiden tot de schepping van een waarlijk Nederlandse stijl.

Komen en gaan

Gaskell richtte haar streven op drie doelen. Zij hield zich daar ook consequent aan. Het Nederlands Ballet moest om te beginnen een flink aantal historische meesterwerken uit de balletgeschiedenis kunnen dansen. Net als een groot museum, zou Het Nederlands Ballet de meesterwerken van weleer aan het publiek tonen. Verder vond zij het belangrijk ook eigentijdse meesterwerken te herkennen. Zij verzamelde het moderne werk van de toen doorbrekende Amerikaanse choreografe Martha Graham en de moderne, academische balletten van de zeer door haar bewonderde Rus George Balanchine die het New York City Ballet had opgericht. Daarnaast meende Gaskell dat de Nederlandse danskunst alleen tot bloei zou kunnen komen als er ook gelegenheid was om choreografen van eigen bodem te kweken. Zij organiseerde daarom experimentele avonden, waar haar eigen dansers hun choreografische talenten konden toetsen in aanwezigheid van publiek. In 1955 ging in het kader van zo'n experimentele avond *Nachteiland* van Rudi van Dantzig in première.

Bij Het Nederlands Ballet werd het een komen en gaan van internationaal vermaarde balletmeesters die een indrukwekkende hoeveelheid balletten kwamen instuderen. Na vier jaar, in 1958, was er al zoveel tot stand gebracht dat er een geschiedenis van Het Nederlandse Ballet geschreven kon worden (Boswinkel e.a.

1958). Maar hoe voortvarend het gezelschap ook van start was gegaan, onderhuids broeide groeiende onvrede onder de dansers.

De zwakke plek van Gaskell was haar onvermogen om verantwoordelijkheden te delegeren. Zij wilde alles, net als vroeger, kunnen blijven controleren. Zij versleet zakelijk leiders bij de vleet. Ook weigerde zij in eerste instantie een balletmeester aan te stellen voor de repetities en de trainingen. Bovendien had Gaskell de neiging om van iedereen absolute toewijding te eisen. Iemand met haar achtergrond kon zich wellicht maar moeilijk verplaatsen in andermans moeilijkheden. Zij had het altijd moeilijker gehad. Zij verlangde dan ook dat iedereen altijd beschikbaar was voor de danskunst. Iedereen moest de hele dag in de studio aanwezig zijn, ook als er niet met sommige dansers gewerkt werd. Zelden maakte Gaskell op tijd een repetitierooster, zodat de dansers bovendien 's ochtends niet wisten wat de dag hen brengen zou, wachten voor niks of een repetitie.

Vroeg of laat zou hierom muiterij uitbreken. Dat gebeurde in 1958, bij de afsluiting van het seizoen, vlak voor de vakantie, in Duitsland. Een aantal van haar dansers had een lijst met eisen opgesteld met betrekking op de praktische gang van zaken bij het gezelschap. Die eisen had Gaskell al eerder niet willen inwilligen. In Duitsland probeerden de dansers haar opnieuw te bewegen tot harde toezeggingen, zonder succes. Gaskell nam na dit conflict de benen naar Parijs en maakte een reis naar Amerika waar zij George Balanchine ontmoette. Vlak voor haar vertrek stelde zij alsnog een balletmeester aan om haar zaken waar te nemen. Dit was de Amerikaanse Benjamin Harkarvy.

Na haar terugkeer hield zij haar poot stijf. Zij weigerde opnieuw op de eisen van haar dansers in te gaan en in 1959 keerde de rebellenclub zich van haar af om een nieuw dansgezelschap op te richten. Een door Gaskell afgedankte zakelijk leider, Carel Birnie, en de nieuwe balletmeester Benjamin Harkarvy voegden zich bij het nieuwe gezelschap, dat zich bekend maakte als het Nederlands Dans Theater. Onder de rebellen bevonden zich solisten van naam, zoals Rudi van Dantzig, Jaap Flier, Marianne Hilarides, Willy De la Bye en de jonge Alexandra Radius. Het vertrek van de groep dansers betekende een aderlating voor Het Nederlands Ballet. Sommigen zouden later terugkeren naar Gaskell, zoals Radius en Van Dantzig.

Terwijl in de residentie de vonken er van afspatten, waren in Amsterdam de dansgezelschappen aan het einde van hun Latijn. Het Ballet van de Nederlandse Opera en het Ballet der Lage Landen fuseerden in 1959 op instigatie van het ministerie van OKen W. Het daaruit voortgekomen Amsterdams Ballet maakte echter niet de doorstart waarop de overheid gehoopt had. Toen zag het ministerie zijn kans schoon om alsnog een poging te wagen de bestaande balletgezelschappen te fuseren om in Amsterdam een nationaal ballet op te richten, dat ook de opera zou bedienen. In 1961 vond dit plan dan eindelijk doorgang en werd Gaskell benoemd tot artistiek leider van Het Nationale Ballet dat zich in de Amsterdamse Stadsschouwburg vestigde.

Het Nederlands Dans Theater bleef achter in Den Haag en mocht zich na twee ongesubsidieerde seizoenen op de eerste financiële steun verheugen, op voorwaarde dat het gezelschap geen concurrent van Het Nationale Ballet zou worden.

Tot aan haar aftreden in 1969, heeft Gaskell Het Nationale Ballet met wisselend succes geleid. Tussendoor riep zij weliswaar vaak dat zij er de brui aan zou geven, bijvoorbeeld als dansers niet meewerkten, ongedisciplineerd waren of wanneer haar iets anders dwars zat, maar van wijken wist ze niet. Ze was hardleers, vond dan ook dat Nederland in de eerste plaats haar niet kon missen in plaats van andersom. Ondanks haar meedogenloze houding, wist zij mensen lang aan zich te binden, want ze was ook loyaal, ze ging voor haar pupillen door het vuur en was trots als die door haar toedoen internationale prijzen en erkenning in de wacht wisten te slepen.

Gaskell was duidelijk een vrouw met twee gezichten. Op de werkplek was zij volgens Van Dantzig na de oprichting van Het Nationale Ballet altijd op haar hoede en onberekenbaar. Als iemand haar kamer in moest, hield dit altijd een avontuur in. Zou ze blazen of zou ze spinnen? Thuis was ze daarentegen ontspannen en ongedwongen. Ze leefde eenvoudig en sober, volgens Van Dantzig zonder televisie, ijskast en zonder modern fornuis. Toch ontving ze graag gasten, van hoog tot laag, en bakte ze Russische pannenkoekjes met een schortje voor. In 1969 vertrok ze naar Parijs, Het Nationale Ballet achterlatend in de handen van Rudi van Dantzig en Robert Kaesen. Op 9 juli 1974 overleed Gaskell in Parijs.

Gaskell heeft gelijk gekregen met haar voorspelling dat de Nederlandse danskunst door een groot absorptievermogen aan de dag te leggen een eigen stijl zou ontwikkelen. Mede door haar beleid hebben zich vele, elders tot ontwikkeling gekomen stijlen zich in handen van toen jonge choreografen als Hans van Manen, Rudi van Dantzig en Toer van Schayk vermengd tot een herkenbare stijl, waarin academische ballettechniek gepaard ging met een modern idioom en zelfs met vooroorlogs, modern expressionistisch werk. Haar voorbeeld en werkwijze hebben groot vervolg gehad. Tot op heden worden de drie beleidslijnen die Gaskell voor Het Nationale Ballet heeft uitgestippeld gerespecteerd en nageleefd. Het Nationale Ballet toont nog steeds de meesterwerken van weleer; het verzamelt daarnaast het crème de la crème van de modernste dans. Ten slotte kweekt het choreografen van eigen bodem.

De huidige situatie in de danswereld is er niet minder internationaal op geworden. In de grote gezelschappen danst een internationaal tableau van dansers en ook het circuit van onafhankelijke choreografen en freelance dansers is internationaal van karakter. De laatste jaren is het vrije verkeer door het Verdrag van Schengen weliswaar aan banden gelegd, maar dat neemt niet weg, dat de dans door een internationaal aura omringd wordt.

Klazien Brummel

Eindnoten:

1 Van de Weetering en Utrecht (1977, 14). Conrad van de Weetering refereert in deze publicatie aan een spaarzaam moment, waarop Gaskell iets over haar vlucht aan hem verteld heeft. Ze schijnt tegen hem gezegd te hebben: ‘Weet je, het is net het verhaal van Lot. Je moet niet terugkijken, als je achterom kijkt verander je in een zoutpilaar en heb je geen energie over om

verder te leven.' Ook vermeldt Van de Weetering dat Gaskell ooit begonnen is haar ervaringen op papier te zetten.

2 Ibid. Door Van de Weetering wordt aangenomen dat Gaskell daadwerkelijk bij *Les Ballets Russes* gedanst heeft, waarschijnlijk omdat zij dit zelf beweerd heeft. Eva van Schaik (1981, 78) meldt dat de naam van Gaskell in die periode niet terug te vinden is in de programma's van *Les Ballets Russes*.

3 Het optreden van *Les Ballets Russes* wordt door Suèr en Meurs behandeld en ook Eva van Schaik schrijft erover (1981, 36). De verzamelde reacties lijken een discrepantie bloot te leggen tussen de receptie bij muziekliefhebbers en de receptie bij dansliefhebbers.

4 Hoor Haar, VARA, 13 december 1982.

5 Kurth (2001, 194-199). Duncan heeft in haar memoires (*My Life*, 1927) weinig woorden aan haar verblijf in Noordwijk aan Zee gewijd. Alleen de bevalling en de gevoelens die dit heeft opgeroepen, heeft zij tot in de details beschreven.

6 Van Brummelen (1995, 134) vermeldt de reactie van Green. Suèr en Meurs (1997, 183) dat Lili Green zich in bittere bewoordingen uitgelaten heeft over Yvonne Georgi. Zij zou in boze brieven geschreven hebben dat Georgi 'on-Hollandse dans' maakte en een 'vreemde', een 'Duitse' was.

7 In 1999 en in 2002 heeft Dooijes in diverse interviews uitgebreid verteld over zijn aandeel in de Nederlandse dansgeschiedenis. Deze interviews werden afgenomen ten behoeve van het decembernummer van *TM*, *tijdschrift over theater*, *muziek en dans* (1999) en ten behoeve van de NPS televisiedocumentaire *Holland Danst!* (2003).

8 *Het Parool*, 9 oktober 1954.

1933-1945. Duitse kunstenaars ontvluchten het nazi-regime en vestigen zich in Amsterdam.
11 'Ontaarde kunst' in Nederland

De culturele relatie tussen Nederland en Duitsland is in de vooroorlogse periode getekend geweest door de nationaal-socialistische cultuurpolitiek. In deze herdruk uit de catalogus *Berlijn-Amsterdam. Wisselwerkingen* samengesteld door P. Blom, F. Bool en K. Dittrich (Amsterdam, 1982) schetst wijlen professor Jaffé de bijdrage die Duitse beeldend kunstenaars in de periode 1933-1945 aan de Nederlandse kunst hebben geleverd. Hij gaat daarnaast in op het probleem dat hun kunst nauwelijks in het Nederlandse kunstleven is opgenomen; voor de oorzaken van deze 'quarantaine der emigranten' draagt hij enkele boeiende verklaringen aan.

Talrijke kunstenaars zijn na 1933 door het nazi-regime uit Duitsland - veelal uit Berlijn - verdreven, en hebben hun toevlucht in Nederland gezocht. Sommigen voor korte tijd, om daarna een andere vluchthaven te zoeken, anderen voor vele jaren, zelfs gedurende de bezetting. De meesten kozen Amsterdam als hun tijdelijke woonplaats. Dit hoofdstuk concentreert zich op het kleine aantal dat gedurende lange jaren in Nederland heeft gewoond en gewerkt. Kunstenaars die slechts kortere tijd in Nederland verbleven - zoals Josef Albers, Johnny Friedländer (die naar Frankrijk werd uitgewezen), Johannes Itten (die in 1938 het velum voor de hal van het Stedelijk Museum ontwierp), Arthur Kaufmann, Moissy Kogan, László Moholy Nagy (die in 1934 een tentoonstelling in het Stedelijk Museum heeft gehouden) en Andreas Weininger - worden hier buiten beschouwing gelaten; evenals sommige Nederlandse kunstenaars, zoals Paul Citroen en Cesar Domela Nieuwenhuis, die tot 1933 in Duitsland hadden gewerkt en dit land na Hitlers machtsovername verlieten in het besef dat daar niet alleen de artistieke maar vooral ook de menselijke vrijheid werd bedreigd en gekneveld. Buiten het kader van deze beschouwingen vallen eveneens kunstenaars van een jonge generatie - zoals Otto Treumann - die zich pas na de bevrijding tot persoonlijkheden met een eigen identiteit hebben ontwikkeld. Zo blijft een kleine groep van kunstenaars als onderwerp van studie over, die door een gezamenlijk lot zijn verbonden: de gedwongen en noodzakelijke emigratie uit Duitsland - om reden van afkomst, politieke houding of artistieke richtingen - en de vaak moeizame poging om tijdens de Nederlandse ballingschap wortel te schieten. Deze kleine groep echter - Gerd Arntz, Max Beckmann, Heinrich Campen-

donk, Otto Fiedler, Theo Ortmann, Hajo Rose, Friedel Vordemberge-Gildewart en het echtpaar Wildenhain - vertegenwoordigt bij uitstek de ruime waaier van artistieke richtingen en politieke overtuigingen, die in nazi-Duitsland niet meer werden geduld of als ‘ongewenst’ werden beschouwd.

Twee gebeurtenissen zijn van beslissende invloed geweest voor de vlucht van beeldende kunstenaars uit Duitsland - waarbij Nederland vaak als buurland met een oude traditie als toevluchtsoord voor bannelingen voor de hand lag: allereerst de overname van de macht door Hitlers Nationaal-Socialistische Duitse Arbeiderspartij (NSDAP) en de brand van het Rijksdaggebouw, de provocatieve brandstichting; hierdoor kwam er een einde aan de burgerrechten in Duitsland en werd elke vorm van vrijheid van overheidswege ‘afgeschaft’. De tweede gebeurtenis is de opening van de tentoonstelling *Entartete Kunst* te München in juli 1937, toen door een rede van Hitler duidelijk werd dat alle uitingen van beeldende kunst volkomen ondergeschikt werden gemaakt aan het *Herrschaftkalkül* (Hinz 1975) van partij en regering. Beide gebeurtenissen staan in verband met de vlucht van beeldende kunstenaars naar Nederland. Hierbij valt een duidelijk verschil op met het domein van de letterkunde: Nederland heeft een belangrijke rol gespeeld in de publicatie van werken van Duitse schrijvers, die door de nazi's als ‘ongewenst’ (zo niet erger) werden beschouwd. Velen van deze schrijvers hebben in de jaren 1933-39 voor korte of langere tijd hun toevlucht tot Nederland gezocht. Maar de gebeurtenissen van 1937 - die voornamelijk de beeldende kunsten raakten - hebben op andere gebieden geen breuk betekend; op het domein der beeldende kunst vormde de opening van de tentoonstelling *Entartete Kunst* echter een duidelijke cesuur, waardoor de emigratie van kunstenaars in een nieuwe stroomversnelling kwam.

De machtsovername door de nazi's en de daarmee verbonden maatregelen op het gebied van de *Kulturpolitik* hebben de eerste stoot gegeven tot een - vrij massale - uittocht van kunstenaars uit Duitsland: de boekverbranding in 1933 was de eerste stap van de machthebbers om elke culturele uiting in het dwangbuis van maatregelen en ordonnanties te beknellen. De vrijheid van meningsuiting en politieke stellingname werd al meteen na de Rijksdagbrand gekneveld - nu kwam ook de artistieke vrijheid aan de beurt. De eerste symptomen van deze *Kulturpolitik* waren, voorjaar van 1933, de sluiting van het Bauhaus in Berlijn en het ontslag van drie vooraanstaande beeldende kunstenaars uit hun ambt als docent aan de Akademie in Düsseldorf: Heinrich Campendonk, Paul Klee en Ewald Mataré werden in 1933 op staande voet ontslagen. Dit was niet alleen een teken aan de wand voor Duitse kunstenaars, maar voor kunstenaars in heel Europa.

Van het Bauhaus kwamen in 1933 de eerste kunstenaars-emigranten naar Nederland: Franz Rudolf Wildenhain en zijn echtgenote Marguérite Wildenhain-Friedlaender, die als jodin alle reden had tot een vlucht uit nazi-Duitsland (Spruit-Ledeboer 1976, 315). Beiden waren aan het Bauhaus in Weimar tot pottenbakker opgeleid; door Gerhard Marcks wat de artistieke leerschool betreft en door Max Krehan voor de ambachtelijke kundigheid. Spoedig na hun komst richtten zij in

Putten (Gelderland) het atelier Het Kruikje op. Daar vervaardigden zij vooral gebruikskeramiek, die - dankzij hun technische vaardigheid - grote houdbaarheid met een lichte, dunne scherf combineerde. De Wildenhains hebben hun werk hier herhaaldelijk tentoongesteld, maar de reactie van het Nederlandse publiek - zoals wij die door de spreekbuis van de kritiek vernemen - bleef zeer terughoudend. Een van de critici, die overigens terecht heeft onderkend dat hun werk zich niet tot een elite maar tot een veel ruimer publiek richtte, stelt dat de kleurgeving van hun potjes, kruikjes en theeserviezen ‘te Duitsch’ aandoet, terwijl ook van een zekere ‘boerse geaardheid’ wordt gesproken.[1] Deze opmerkingen zijn - zoals ook in het vervolg zal blijken - typerend voor de houding van de Nederlandse kritiek en vermoedelijk ook het publiek tegenover het werk van kunstenaars-emigranten. Enerzijds wordt het begrip ‘Duitsch’ als een lichtelijk diskwalificerende omschrijving gebruikt, zonder er rekening mee te houden dat deze kunstenaars juist het ‘andere Duitsland’ vertegenwoordigden, het Duitsland dat een beroep deed op de solidariteit van de andere Europese landen. Anderzijds is in dit commentaar de artistieke situatie van de kunstenaars miskend, die - voortgekomen uit de eerste fase van het *Bauhaus* - juist de ambachtelijke vaardigheid in dienst wilden stellen van een zo ruim en goedkoop mogelijke productie van goede gebruiksvoorwerpen.

Zoals de Wildenhains de eerste ‘ambachtelijke’ fase van het Bauhaus vertegenwoordigden, zo kwam Hajo Rose - in 1933 als emigrant in Amsterdam gevestigd - uit de ‘industriële’ fase van het *Bauhaus* voort; deze fase zette in 1923 in met Gropius' programmatisch artikel ‘Kunst und Technik - eine neue Einheit’ (Gropius 1924). Rose's werkkring als ontwerper van affiches en als leraar viel dan ook samen met die van de Nieuwe Kunstschool, die in 1933 door Paul Citroen was opgericht als een soort Nederlandse tegenhanger van het inmiddels gesloten *Bauhaus* (Bons 1974, 67 en 70; Hofkamp en Van Uitert 1980, 233-300). Daar had Hajo Rose de verantwoordelijkheid voor de afdeling typografie en reclame; in zijn lessen en in zijn ontwerpen, waarvan slechts weinige zijn uitgevoerd, ging hij steeds uit van de Bauhausprincipes dat elke vormgeving een sociale strekking heeft, en dat de vormentaal daarom duidelijk en doelmatig moest worden gehanteerd. Zuiverheid van het gebruik der middelen en concentratie op duidelijke, aansprekende contrasten kenmerken zijn werk en zijn lessen; zijn ontwerpen voor affiches - vooral voor tentoonstellingen - vallen op door hun helderheid en door de spaarzame omgang met de vormentaal, waardoor een sterke visuele werking ontstaat. Vorm en belettering zijn gericht op doelmatigheid: het affiche moet de aandacht trekken als blikvanger en in één oogopslag verstaanbaar zijn. Deze opvatting van het affiche als gebruikskunst viel in de jaren dertig buiten het kader van de Nederlandse toegepaste grafiek, die voornamelijk door het voorbeeld van R.N. Roland Holst en door de nieuwe richting van Piet Worm bepaald was - reden waarom Hajo Rose's werk slechts in kleine kring rond Schuitema en Zwart belangstelling vond. Door leerlingen als Otto Treumann en Benno Premsela is Hajo Rose's invloed pas na de oorlog in de Nederlandse grafische vormgeving merkbaar geworden.

Een tegenpool van het Bauhaus binnen de reeks kunstenaars-emigranten vertegenwoordigt Otto Herbert Fiedler: hij komt voort uit het Duitse expressionisme, al heeft ook het impressionisme en de traditie van de klassieke kunst zijn vorming mede beïnvloed, en behoorde in 1918 tot de groep kunstenaars, die nauw samenwerkten met de arbeiders- en soldatenraden en met de revolutionaire kern van de Spartakusbund. Zijn vertrek uit Duitsland had dus een duidelijke politieke achtergrond, al had hij in zijn schilderkunst in de late jaren twintig afstand genomen van direct politieke gegevens, zoals dat ook bij zijn vrienden - G. Grosz, L. Meidner en anderen - het geval was. Maar zijn schilderwijze bleef geworteld in het Duitse expressionisme, met zijn felheid van penseelschrift en rauwe directheid van kleurgeving; ook de tragische ondertoon, die zo kenmerkend is voor het Duitse expressionisme, blijft in zijn werk - vooral ook in zijn landschappen - overheersen. Deze vorm van expressionisme was bij de *Kulturpolitiker* van het nazi-regime bijzonder gehaat, aangezien een confrontatie met de tragische werkelijkheid hun poging tot heroïsering van de eigen macht dreigde te ondermijnen.

Maar ook in Nederland - waar het Duitse expressionisme via De Ploeg toch enige invloed had gehad - vond zijn kunst geen klankbodem. In de kritiek op de enige vooroorlogse tentoonstelling van Fiedler in Nederland (in 1936 in kunstzaal De Brug), wordt de nadruk gelegd op het ‘vlug op het doek gooien’ van een indruk, waardoor de gebondenheid van een volmaakt schilderij niet gevonden kan worden.[2] Hierdoor miskent de criticus dat juist het spontane neergooien van een gegeven de essentie vormt van Fiedlers kunst. Het heeft tot na de oorlog moeten duren - tot de jaren van *Cobra* - eer de ogen van het Nederlandse publiek open gingen voor deze kwaliteiten in Fiedlers kunst.

In dezelfde tijd als Fiedler vluchtte ook Theo Ortmann (*Theo Ortmann* 1967) - edelsmid en tekenaar - naar Nederland en met hem is weer een ander facet van de Duitse kunst vertegenwoordigd: een richting, die voortkomt uit de Nieuwe Zakelijkheid, maar die wel raakpunten vertoont met het Magisch Realisme. Ortmann zet zijn figuren met precisie en gedetailleerd neer - daarin misschien voortbouwend op zijn werk als edelsmid - maar hij laat zijn fantasie of zijn onderbewustzijn de vrije loop in de enscenering van hun omgeving: zo ontstaan haast surrealistische bladen als *Ochtendstond* en *Zondvloed*, naast precieze en zakelijke portretten van uitheemse dieren en scherp satirische tekeningen als *Kriegerverein*. Ortmann kwam al in 1934 in contact met de kunsthandelaar Van Lier; zijn eerste tentoonstelling dateert van dit jaar en is daar telkenjare herhaald. Toch is Ortmann in het Nederlandse kunstleven onopgemerkt gebleven en werd zijn werk pas vijf jaar na zijn vroege dood in 1941 voor een ruimer publiek toegankelijk door een tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Daar bleken zijn tekeningen ineens aan te sluiten bij gelijktijdige werken van anderen.

Geheel van politieke aard waren de redenen van Gerd Arntz' vlucht van Wenen naar Amsterdam in 1934 (*Gerd Arntz* 1976). Arntz, in 1900 in de Rijnstreek geboren, had zich reeds als jong kunstenaar aangesloten bij de groep van de Kölner Progres-



Afb. 11.1 Houtsnede Gerd Arntz, *Das dritte Reich*, 1934-1935

siven, een kring van kunstenaars die in het door de geallieerden bezette Rijnland voor de beginselen van het revolutionaire socialisme vocht. Uit de sociale gericht-

heid van hun kunst leidden de Kölner Progressiven, en vooral Arntz, een uiterste verstrakking en versobering van hun beeldende taal af: de figuren moesten eenvoudig en bevattelijk gestileerd zijn om hun boodschap voor iedereen en met name de arbeiders begrijpelijk te maken. Vanaf 1927 stelde Arntz deze beeldende taal in dienst van de beeldstatistiek, die sinds 1923 in Wenen door dr. O. Neurath was ontwikkeld en in het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (GeWiMu) een vast kader had gevonden: daar werden statistische gegevens omgezet in pakkende vormen en beelden - een beginsel, dat voor heel Europa tot voorbeeld strekte. In Nederland was de niet minder politiek geëngageerde Peter Alma, na een verblijf in Wenen, aanvankelijk dé grote voorvechter van deze vorm van beeldstatistieken. Na de verplettering van de socialistische Schutzbund en de instelling van een met het fascisme sympathiserend regime onder leiding van Dollfuß, moest het instituut in 1934 met zijn medewerkers uit Wenen vluchten; het kon toen nog naar Den Haag worden verplaatst. Hierdoor nam de beeldstatistiek in Nederland een hoge vlucht.

Met het instituut voor beeldstatistiek kwam Arntz in december 1934 naar Den Haag en bleef daar onder de schuilnaam A. Dubois (A. van 't Hout) politieke prenten maken (*Gerd Arntz* 1976, 55). De drukken uit zijn eerste Haagse jaren sluiten nauw aan bij het voorafgaande werk, zowel in hun maatschappelijke boodschap, als in hun vormentaal, die duidelijk met het eerste samenhing; de prenten waren immers gemaakt als waarschuwing tegen het fascisme, zijn terreur en zijn onderdrukking, en zij waren bedoeld voor ruime verspreiding. Daarom moest de vormentaal eenvoudig en bevattelijk zijn. De houtsnede *Das dritte Reich* is een meesterlijk voorbeeld van Arntz' kunst, waarin alle kenmerken van zijn stijl op overtuigende wijze naar voren komen: het blad is een strijdkreet in grafische vorm, waarin de beeldende middelen spaarzaam, maar daarom des te pakkender zijn gebruikt. Een strijdprent moet even bondig zijn als een strijdkreet en aan deze eis beantwoordde Arntz' werkwijze volledig: de vormen, tot tekens in zwart-wit teruggebracht, zijn zeer indringend. De prent werd, in vergrote uitvoering, ingezonden voor de tentoonstelling *De Olympiade onder dictatuur* (DOOD) in 1936, en na interventie van de Duitse gezant van de tentoonstelling verwijderd (*Gerd Arntz* 1976, 68). Schrijver dezer regels heeft het blad toen gezien en is zich er na meer dan veertig jaren van bewust, dat hij de prent haast uit zijn hoofd kent: het beeld is even duidelijk in zijn herinnering aanwezig als de - haast gelijktijdig - geschreven songs uit Brechts *Dreigroschenoper*.

Arntz' strijdlustige kunst werd door zijn politieke keuze in een hoek gedrongen: zijn prenten bereikten via het gestencilde blad *De Arbeidersraad* slechts een kleine kring van radencommunisten, die zich in tegenstelling tot de partijcommunisten kritischer opstelden ten opzichte van de Sovjet-Unie (*Gerd Arntz* 1976, 66). In taalgebruik vertonen zijn drukken nauwelijks verschil met Alma's gelijktijdige werk, maar Arntz' kunst bereikte een kleinere kring. Dit isolement kan de reden zijn, waarom Arntz - na zijn serie *Leer-prenten* van 1938 (*Gerd Arntz* 1976, 69) - andere onderwerpen, buiten de politieke actualiteit, zocht om zijn maatschappijkritiek op



Afb. 11.2 Max Beckmann, *Perseustriptiek*, 1940-1941. Olieverf op doek: Museum Folkwang, Essen

een wat bedekte manier te uiten: zijn illustraties bij Voltaires *Candide* (*Gerd Arntz* 1976, 70). Arntz was in deze jaren als kunstenaar volledig erkend: het feit, dat hem de plaats van leraar voor grafiek aan de Nieuwe Kunstschool werd aangeboden, kan daarvoor als bewijs dienen (*Gerd Arntz* 1976, 76). Maar de politieke keuze van de kunstenaar en de voorzichtige en aarzelende koers van de Nederlandse neutraliteitspolitiek, hebben hem de klankbodem ontnomen die voor zijn strijdvaardige kunst een noodzaak was. Pas in de laatste jaren - in een politieke situatie die in vele opzichten aan die van de jaren dertig herinnert - is het werk van Arntz nu herontdekt en verwekt opnieuw geestdrift en respons: de strijd die hij heeft gevoerd is weer actueel en zijn beeldmiddelen zijn geenszins verouderd.

De redenen voor Arntz' emigratie waren duidelijk van politieke aard. Heinrich Campendonks vlucht uit Duitsland was het directe gevolg van de cultuurpolitieke maatregelen van het nazi-regime (*Heinrich Campendonk* 1972). In 1933 werd de schilder - in 1889 in Krefeld geboren, leerling van J. Thorn Prikker en sinds 1911 het jongste lid van Der Blaue Reiter - uit zijn ambt als hoogleraar aan de Akademie te Düsseldorf ontslagen; een van de eerste daden van willekeur der nieuwe machthebbers. Campendonk heeft het nieuws op vakantie in Noorwegen vernomen en heeft tot na de oorlog geen stap meer in Duitsland gezet. Hij ging eerst naar België, het land van zijn tweede echtgenote; maar in 1934 kwam het gerucht over een mogelijke benoeming aan de Rijksacademie in Amsterdam, als opvolger van R.N. Roland Holst.[3] Spoedig ontstond over deze kwestie een hevige polemiek; vooral in het Haagse dagblad *Het Vaderland*[4] en in *De Groene Amsterdammer*.[5] In deze polemiek duikt herhaaldelijk de vraag op of men de ‘Duitser’ Campendonk de voorkeur zou

moeten geven boven de aanwezige Nederlandse kandidaten. Tegen deze houding kwamen vooraanstaande Nederlanders - als W. Jos de Gruyter, J. Greshoff en dr. Menno ter Braak - in het geweer; in een brief aan J.J.P. Oud trachtte de architect J.W.L. Buys de discriminatie van Campendonk als Duitser zelfs te ontzenuwen door te wijzen op diens familiebanden met Nederland.[6] In februari 1935 kwam Campendonks benoeming als hoogleraar in de monumentale schilderkunst en de nieuwe hoogleraar begon zich spoedig in zijn taak in te werken. Hij bouwde daarbij voort op de beginselen van zijn leermeester Thorn Prikker, en legde vooral de nadruk op de grondige beheersing van materialen en technieken, waaruit de eigenlijke artistieke vondsten zouden kunnen voortkomen. Monumentale schilderkunst was voor hem de bijdrage die de schilder tot de architectuur kon leveren, als een soort muzikale bovenstem. In zijn eigen werk heeft hij daar een voorbeeld van gegeven: de glasvensters uit zijn Amsterdamse periode zetten zijn werk in Duitsland uit de tijd voor zijn ballingschap voort (Engels 1966, 38-41). Maar Campendonks eigen aard en zijn werkzaamheid in Der Blaue Reiter, gaven aan vele werken nog een bijzonder accent: de haast franciscaanse verbondenheid met zijn medeschepselen - mens, dier en plant - komt tot uitdrukking in een vloeiende lijnvoering en in gedempte kleuren. Een sprekend voorbeeld van deze kunst is het Passieraam, ontworpen voor het Nederlandse paviljoen op de Wereldtentoonstelling in Parijs van 1937, en met de Grand Prix bekroond (Engels 1966, 40-41). Deze prijs werd hem toegekend in hetzelfde jaar, waarin te München een groot aantal van zijn werken op de *Entartete Kunst* te schande werd gezet. Campendonk liet zich er daardoor niet van weerhouden om zijn leerlingen met de beginselen van deze monumentale kunst vertrouwd te maken: een hele generatie Nederlandse kunstenaars ziet in hem de leermeester, die hun de weg heeft gewezen.

Toch heeft het trauma van ballingschap en isolement de kunstenaar blijvend getekend: hij liet zijn vrije werk, dat buiten zijn leeropdracht ontstond - aquarellen en enkele doeken - slechts aan enkelen zien en hield het verder zorgvuldig in een kist achter slot en grendel. Juist in dit vrije werk heeft hij - weer aansluitend bij zijn kunst uit de tijd van Der Blaue Reiter - een nieuwe, ingetogen harmonie bereikt, waarbij het wit van het papier licht door de kleur deed schijnen, als door het glas van zijn ramen. De ballingschap heeft Campendonk overgevoelig gemaakt voor de echo van zijn werk in Nederland. Zo is het te verklaren, dat zijn vrije en boeiendste werk zonder enige invloed in Nederland is gebleven en dat Campendonk uitsluitend - en dan nog vrij laat - als de grote meester der monumentale schilderkunst erkenning heeft gevonden.

Voor Max Beckmann - de geweldenaar onder de Amsterdamse kunstenaarsemigranten - lag de reden tot zijn vlucht uit Duitsland op een soortgelijk terrein als voor Campendonk; maar voor hem was niet een persoonlijk ervaren daad van willekeur de aanleiding tot zijn vertrek, maar het besef dat de tentoonstelling *Entartete Kunst* de deur had dichtgeslagen voor elke artistieke werkzaamheid in Duitsland. Op de dag na de opening van de manifestatie vertrok hij naar Amsterdam. Daar

heeft hij tot 1947 gewerkt, en zes van zijn tien grote triptieken geschilderd of ontworpen in een huis en zolder op het Rokin, dat hem en anderen tijdens de oorlog als schuilplaats diende. Slechts weinigen hadden toegang tot deze ruimte, die een uitmuntende werkplaats bleek te zijn. In de jaren voor de oorlog heeft Beckmann zijn werken slechts één keer tentoongesteld: in 1938 bij Van Lier. De kritiek op deze expositie vervalt weer in de gewone, lichtelijk discriminerende clichés: 'Deze Duitse expressionist [dit is haast een pleonasme] is in 1884 in Leipzig geboren [...]'.[7]

Beckmann heeft bij de inval van het Duitse leger in Nederland zijn dagboeken over de achter hem liggende jaren vernietigd. Daarom zijn wij thans voor biografisch materiaal aangewezen op zijn werken en op zijn lezing van 21 juli 1938 bij de tentoonstelling *German xxth-century painting* in de New Burlington Gallery te Londen (Beckmann 1981, 1). Hij begint zijn lezing als volgt: 'Allereerst wil ik bij deze poging om mijn standpunt te verklaren - een vrijwel onmogelijke opgave -, duidelijk maken, dat ik me nooit met politiek heb beziggehouden. Ik heb slechts geprobeerd mijn opvattingen over de werkelijkheid zo intensief mogelijk tot uitdrukking te brengen.' Hij is zich er ook bewust van geweest daarin geslaagd te zijn, want in een dagboeknotitie van 7 mei 1940 - in het vooruitzicht van de Duitse inval en zijn mogelijke persoonlijke ondergang - schrijft hij: 'Jammer toch, ik kan werkelijk goed schilderen' (Beckmann 1952, 7 mei 1940). Beckmanns kunst komt inderdaad voort uit het Duitse expressionisme, maar hij heeft er zijn eigen idioom uit ontwikkeld, zoals hier en daar uit notities in zijn dagboek blijkt (Beckmann 1952, passim). In zijn Londense lezing heeft hij 'zijn opvatting over de werkelijkheid' (Beckmann 1981, 1) centraal gesteld en deze houding blijkt telkens weer uit zijn werken, vooral uit de grote triptieken; Beckmann ziet de werkelijkheid als een feit achter of boven de verschijnselen, en hij tracht haar metaforisch te ontsleutelen. In zijn Londense lezing formuleert hij deze poging aldus:

> Wat mij bij het schilderen het meest bezighoudt, is de hoogste volkomenheid die verborgen ligt onder de schijnbare werkelijkheid. Ik zoek in het hier en nu een overbrugging naar het onzichtbare, net zoals een bekend kabbalist ooit zei: 'Om tot het onzichtbare te komen moet je het zichtbare zo diep mogelijk doorgronden.' Het is voortdurend mijn bedoeling de magie van de werkelijkheid te begrijpen en de werkelijkheid te vertalen in schilderkunst. Het onzichtbare zichtbaar maken door de realiteit. Hoe paradoxaal het ook moge klinken, de werkelijkheid is het ware mysterie van het bestaan (Beckmann 1981, 1).

Beckmann stelt de beschouwer in zijn triptieken en verwante werken tegenover een 'schouwtoneel'[8] vergelijkbaar met het *Grosse Welttheater* en met de werken van Bertold Brecht: de kunstenaar fungeert in deze werken als de *Ansager* of de *Leiermann*. De rest wordt aan de beschouwer overgelaten: 'Als de mensen het niet uit eigen innerlijke medeproductiviteit kunnen begrijpen, heeft het helemaal geen doel de

zaken te vertonen.'[9] Beckmanns voornaamste middel tot deze gedaanteverandering van de werkelijkheid is zijn behandeling van de ruimte:

> Mijn voornaamste hulp daarbij is het onderzoeken van de ruimte. Hoogte, breedte en diepte moeten zo overgebracht worden op het doek, dat het beeldvlak een abstrahering van de ruimte wordt, mijn bescherming tegen de oneindigheid ervan [...]. Ruimte, ruimte en nog eens ruimte - de oneindige godheid die ons omgeeft en waarin wij bestaan. Dat is wat ik poog uit te drukken in mijn schilderkunst. (Beckmann 1981, 1)

Het is duidelijk dat de man die dit schrijft een trauma over zou houden van de ballingschap, het 'een beetje opgesloten zijn in dit strijkplankland' (Beckmann 1952, 12 mei 1946). Daarbij kwam het besef van het onbegrip voor zijn werk en zijn persoonlijkheid, en later de bedreiging door de bezetter. Beckmann is niet van zijn weg afgeweken en heeft in Amsterdam een imponerende reeks werken geschapen, zonder dat iemand buiten zijn kleine kring ernaar omkeek. Typerend zijn de notities in zijn dagboek uit april 1945, toen de directeur van het Stedelijk Museum, jhr. D.C. Röell, zijn *Dubbelportret* had aangekocht: 'Kleine historische dag. Ontmoeting met Holland na 7-jarig hier zijn, Röell etc. Hoorde definitieve verwerving van dubbelportret'; en de volgende dag: 'Musée d'Amsterdam, t'ja, t'ja - nu ja, mijn eerste etappe van de nieuwe wereldvrede' (Beckmann 1952, 26-27 april 1945). De grote schilder Beckmann en machtige verbeelder van de werkelijkheid is in feite pas na zeven jaar aanwezigheid in Nederland met dit land in contact gekomen. Hij is ook na de bevrijding een banneling gebleven, al snakte hij naar begrip en weerklank voor zijn werk. Maar buiten het *Dubbelportret* is slechts één enkel werk van deze grote meester in Nederlands openbaar bezit aanwezig.

Friedel Vordemberge-Gildewart behoorde tot de kleine kring van mensen, die tijdens de oorlog geregeld contact met Beckmann onderhield: elke donderdagmiddag ontmoetten zij elkaar ergens in de stad. Een portrettekening van Vordemberge door Beckmann getuigt van dit contact, terwijl zijn naam (meestal afgekort tot vd.B) herhaaldelijk in Beckmanns dagboeken voorkomt (*Max Beckmann*, *Aquarelle und Zeichnungen* 1903-1950, 1977). Vordemberge heeft van zijn kant in een opstel Über die Begegnung mit Max Beckmann over deze collegiale verhouding geschreven Helms 1976, 41-42), die - gezien de tegenstelling tussen beider stijl en bedoelingen - haast onwaarschijnlijk lijkt: tegenover Beckmanns verwoede pogingen om het onzichtbare door de verschijningsvormen der werkelijkheid heen zichtbaar te maken, staat Vordemberge's streven om zonder enige verwijzing naar de zichtbare werkelijkheid door het evenwicht van geometrische vormen een beeld van harmonie te scheppen. Vordemberge, in 1899 in Osnabrück geboren, was een van de eerste schilders, die direct met abstracte vormgeving begon; in 1925 werd hij - op grond van zijn in Hannover geëxposeerde doeken - door Van Doesburg uitgenodigd om lid te worden van de groep De Stijl. Hierin bracht hij elementen in van het Russisch

Constructivisme, waarmee hij door zijn vriendschap met El Lissitzky vertrouwd was geraakt. Ook zijn kunst was door het nazi-regime in de ban gedaan, en na de tentoonstelling *Entartete Kunst* vluchtte Vordemberge naar Zwitserland. De tentoonstelling *Abstracte Kunst* - in 1938 georganiseerd door de toenmalige conservator van het Stedelijk Museum, W. Sandberg - was de aanleiding voor Vordemberge om zich in 1938 in Amsterdam te vestigen. In december van dat jaar hield hij in de kunstzaal Kleykamp te Den Haag een eerste eenmanstentoonstelling, waarin naast oudere werken ook zijn jongste schilderijen hingen, die een persoonlijke uitbreiding van het idioom van De Stijl vertoonden: geometrische vormen, die niet alleen met elkaar contrasteerden door hun verschillende zwaarte, maar ook door de wijze van opbrengen van de kleur - hier glad, daar korrelig. De tentoonstelling werd door C. van Eesteren, Vordemberges collega uit De Stijl, met een enthousiaste toespraak geopend, maar kreeg verder alleen maar negatieve reacties: één van de erkende critici noemde Vordemberges kunst achterhaald en al enkele jaren dood.[10] Deze beoordeling stond in strikte tegenstelling tot een artikel van de schilder zelf, waarin hij juist de veelvuldige mogelijkheden der abstracte kunst voor de toekomst beklemtoonde (Helms 1976, 54).

Vordemberges contacten gingen verder: hij werkte samen met de uitgever Frans Duwaer (in juni 1944 door de bezetter gefusilleerd) en bereidde met hem enkele uitgaven over moderne kunst voor; een ervan betrof Vordemberges Nederlandse productie - een uitgave die in een oplage van slechts vijfenzestig exemplaren verscheen. De geringe belangstelling voor zijn werk blijkt ook uit het feit dat hij in deze tijd geen enkel schilderij heeft verkocht. In een brief van 20 mei 1941 schrijft de Groningse schilder H.N. Werkman - zelf later een slachtoffer van de nazi-terreur - over een bezoek aan Vordemberges atelier:

> Dat was zeer merkwaardig. Een man die zijn hele leven vult met het schilderen van grote doeken met een paar ruiten, lijnen en driehoeken. Ik zeg dat zo nuchter alsof er niets aan te beleven is, maar dat is niet zo. Het was zeer interessant en zelfs ontroerend met deze ijverige en nauwgezette man in zijn eigen omgeving kennis te maken. Hij woont hier reeds lang, maar heeft nog nooit een schilderij in Nederland verkocht. (Van Straten 1963, 123)

Inderdaad, Vordemberge-Gildewart is in Nederland gedurende de tijd van zijn ballingschap haast onbekend gebleven en hij heeft pas na de bevrijding enige bekendheid gekregen en dan nog vooral als grafisch ontwerper en vormgever van etalages: in 1950 verzorgde hij bij het tachtigjarig jubileum de presentatie van het warenhuis De Bijenkorf en bleef verbonden aan dit warenhuis tot 1954, toen hij aan de Hochschule für Gestaltung in Ulm werd beroepen. Het feit dat hij en de andere emigranten-kunstenaars niet alleen uit Duitsland waren verdreven om hun persoon, geloof of afkomst, maar vooral om hun werk, heeft geen enkele positieve invloed gehad op de erkenning van hun werk.

Hier ligt een probleem, dat in het kader van dit hoofdstuk moet worden onderzocht; vooral, omdat er een duidelijk verschil te constateren is in de ontvangst van hun werk in Nederland en dat van kunstenaars-emigranten in vele andere landen, en anderzijds een merkwaardige afwijkende waardering van het werk der kunstenaars-emigranten in Nederland ten opzichte van hun schrijvers-lotgenoten. In Nederland hebben de verbannen schrijvers immers niet alleen uitgevers gevonden, maar ook een kring van gretige lezers; hoewel de taal toch een drempel vormde, die voor de beeldende kunstenaars niet bestond. Waar moet de reden voor deze merkwaardige afwijking worden gezocht? Zowel artistiek als politiek was Nederland in de jaren dertig vooral op Frankrijk gericht; de musea én particuliere verzamelaars keken naar Parijs als het centrum der kunsten. Het is dan ook opvallend dat werken van Duitse kunstenaars in de musea en in de Nederlandse particuliere collecties - zoals de verzameling Regnault[11] - nauwelijks vertegenwoordigd waren, terwijl een aantal uit Duitsland gevluchte verzamelaars belangrijke werken van Duitse kunstenaars-emigranten bezat. Hieruit blijkt het gebrek aan integratie van deze kunstenaars in het Nederlandse kunstleven. Dit in tegenstelling tot de meeste andere landen, waar men hun werk - na vrij korte tijd - met belangstelling en zelfs met enthousiasme heeft ontvangen; in Frankrijk en de Verenigde Staten ging men zelfs zo ver om hun werk bij de eigen kunst in te lijven.

Een grotere rol dan de artistieke voorkeur lijkt echter de politieke gerichtheid in Nederland te hebben gespeeld: de strikte neutraliteitspolitiek van de regering-Colijn. Een reeks feiten - waaronder de bovengenoemde verwijdering van een blad van Arntz - bewijst dat de Nederlandse overheid uit de ‘verschuldigde eerbied’ jegens een ‘bevriend staatshoofd’ juist die kunstenaars op een afstand wilde houden, die diens regime had verdreven. Hier kan inderdaad de tentoonstelling *Entartete Kunst* een rol hebben gespeeld, die op het gebied der literatuur geen parallel kent: Hitler had immers op de dag vóór de opening van *Entartete Kunst* in een rede bij de opening van de *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, verklaard:

> Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen, einem unerbittlichen Vernichtungskrieg gegen die letzten Elemente der Kulturzersetzung. [...] Nun aber werden alle die Cliquen von Schwätzern, Dilettanten und Kunstbetrügern ausgehoben und beseitigt. (*De verboden muze*, 1970, 31)

A. Ziegler, de voorzitter van de Reichskammer für Bildende Kunst, vulde de woorden van de mislukte schilder Hitler bij de opening van de *Entartete Kunst* aldus aan:

> Wir befinden uns in einer Schau, die aus ganz Deutschland nur einen Bruchteil dessen erfasst, was von einer grossen Zahl von Museen für Spargroschen des deutschen Volkes gekauft und als Kunst ausgestellt worden war. Sie sehen um uns herum diese Ausgeburten des Wahnsinns, der Frechheit, des Nichtskönnertums und

> der Entartung. Uns allen verursacht das, was die Schau bietet, Erschütterung und Ekel. (*De verboden muze*, 1970, 31-32)

Deze tentoonstelling en de redevoeringen bij haar opening vormden - na de boekenverbranding van 1933 - de sluitsteen van een politiek die er op uit was het Duitse volk ook ten opzichte van de beeldende kunst te bevoogden, onmondig te maken en door middel van een traditioneel, anekdotisch naturalisme - de officiële kunst van het Derde Rijk - te manipuleren. Hoewel de tentoonstelling in Nederland weinig weerklank heeft gevonden, zal zij toch ertoe hebben bijgedragen elke uiting van deze kunstenaars verdacht te maken; te meer daar naast de officiële Nederlandse neutraliteitspolitiek bij het volk een ongenuanceerde afwijzing bestond tegen alles wat 'Duits' heette. Slechts door een kleine groep Nederlanders in het Comité van Waakzaamheid werd onderscheid gemaakt tussen het officiële Hitler-Duitsland en het 'andere Duitsland' - waarvan de kunstenaars-emigranten kenmerkende vertegenwoordigers waren. Door deze kortzichtige kijk op de politieke en culturele werkelijkheid werd het feit miskend, dat juist deze kunstenaars-ballingen om hun afkomst, hun politieke houding, maar vooral om hun werk, het verzet tegen het regime, tegen het fascisme vertegenwoordigden. Zij deden dit niet eens zozeer door de thematische keuze in hun werk, als wel door hun streven de waarheid - de eigentijdse en de algemeen menselijke - met beeldende middelen tot uiting te brengen, in tegenstelling tot de leugenachtige heroïsering van de nazi-kunst. Zij hebben deze houding stellig gemeen met de verbannen schrijvers; maar deze hadden reeds vóór 1933 een lezerskring in Nederland, terwijl de beeldende kunstenaars hier onbekend waren en bovendien nog feller door het nazi-regime werden aangevallen en verguisd.

De kunstenaars-emigranten bleven echter hun zelf gestelde taak trouw: hun kunst bleef 'ontaard'. In het werk van de hierboven besproken kunstenaars valt dan ook tijdens hun verblijf in Nederland nauwelijks een verandering van stijl of thema te bespeuren: bij Campendonk is zijn late aquarelstijl eerder een terugkeer tot de bronnen van zijn kunst, bij Beckmann is de nog intensere behandeling van de ruimte - waarin de figuren de ruimte zodanig vullen, dat het beeldvlak haast lijkt te barsten - eerder een gevolg van zijn gevoel een gevangene te zijn dan een afwijking van zijn vroegere beeldende concept. Tot deze continuïteit van uitbeelding heeft stellig ook het isolement van de kunstenaars-emigranten in Nederland bijgedragen. Men kan nauwelijks zeggen dat hun werk hier miskend is; er werd gewoon geen enkele aandacht aan besteed. Zij bleven ballingen en buitenstaanders in een land, dat geen oog had voor de politieke implicaties van hun kunst en de vaak uitzonderlijke artistieke kwaliteit ervan. Een treurige conclusie dringt zich op: in Nederland werd de betekenis van deze kunstenaars - zowel in politiek als in artistiek opzicht - niet begrepen. Het land heeft toen de kans gemist om voor deze kunstenaars-emigranten niet alleen een verblijfplaats, maar ook een duurzaam tehuis te worden.

Hans Ludwig C. Jaffé

Eindnoten:

1 *NRC*, 20 april 1935.
2 *Algemeen Handelsblad*, 14 november 1936.
3 *De Groene Amsterdammer*, 29 juli 1934.

4 *Het Vaderland*, o.m. 11, 15, 24 december 1934.
5 *De Groene Amsterdammer*, 29 juli, 15 december 1934 en 9 februari 1935.
6 Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst, Amsterdam, archief J.J.P. Oud.
7 *NRC*, 16 juni 1938.
8 Schr., in Beckmanns dagboeken aangeduid als 'Hansje', heeft Beckmann dit woord herhaaldelijk horen gebruiken.
9 Brief van Max Beckmann aan Curt Valentin, 2 februari 1938. In de catalogus tentoonstelling *Die Tryptischen im Städel*, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt/M, 16 april-21 juni 1981, 12.
10 *Algemeen Handelsblad*, 12 december 1938.
11 Sf. Een artikel van schr., 'De verzameling Regnault', te publiceren in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1981) 32.

26 februari 1948. Oeroeg van Hella Haasse verschijnt als boekenweekgeschenk.
12 Herinneringsliteratuur en 'postherinneringen' bij eerste en tweede generatie Indische schrijvers

Oeroeg van Hella Haasse verscheen tijdens de voor Nederland noodlottig aflopende Onafhankelijkheidsoorlog in Nederlands-Indië/Indonesië. Een jaar later zouden de Nederlanders het veld ruimen na 350 jaar overheersing. Gedurende die tijd hadden zowel gewelddadige schermutselingen als intieme contacten plaatsgevonden tussen Indonesiërs en Nederlanders. *Oeroeg* is de eerste naoorlogse literaire terugblik op de ex-kolonie. Thema is de interraciale vriendschap tussen een in Nederlands-Indië geboren en getogen blank ik-personage, een zogenoemde *totok* en de inlandse jongen Oeroeg. De jongens groeien onafscheidelijk van elkaar op, maar de vriendschap verwatert en ontaardt in vervreemding en vijandelijkheid wanneer Oeroeg nationalist wordt. De novelle eindigt met de dekolonisatie en verbanning van het blanke ikpersonage. Hij is zijn vroegere thuis verloren en de enige hoop lijkt de toekomst: 'Ben ik voorgoed een vreemde in het land van mijn geboorte, op de grond, vanwaar ik niet verplant wil zijn? De tijd zal het leren.'

Indische diaspora

Indië bestaat niet meer. Indonesië had zich in 1945, na de Japanse bezetting (1942-1945), uitgeroepen tot autonome republiek, maar Nederland gaf niet dan na vier jaar Onafhankelijkheidsoorlog (1949) en onder grote buitenlandse druk haar zo profijtelijke kolonie prijs. Op de dekolonisatie volgde een landverhuizing en een 'Indische diaspora' waarbij migranten Nederland binnenstroomden en zich verder over de hele wereld verspreidden. Voortgekomen uit de van oudsher pluriforme samenleving in Indië bestond de migrerende groep uit vrouwen en mannen van allerlei etnische herkomst. Er waren mensen bij van Chinese, Indonesische, Papoea, of totok achtergrond, maar het merendeel had een *Indo* of gemengde achtergrond (Ellemers 1985, 39; Willems 2001, 12-13). De migranten arriveerden alleen of in gezinsverband. Zij kwamen uit (groot)families die sinds eeuwen in Indië geworteld waren of ze waren passanten die een paar jaar van hun leven in de kolonie hadden

doorgebracht. In postkoloniaal Nederland vormen zij de grootste naoorlogse groep migranten. De gruwelijkheden van de Japanse bezetting en de Onafhankelijkheidsoorlog vormen in het geheugen van veel Indische migranten een waterscheiding tussen hun thuisland en de huidige verblijfplaats. In de loop der jaren zijn de oorlogen met hun kampen, de dekolonisatie en de Indische diaspora een ingewikkeld samengebald trauma geworden. Maar Indië is voorgoed ingeweven in het patroon van de particuliere Indische levensgeschiedenis. Indië is thuis.

Oeroeg gaat over het koloniale verleden vanuit Nederlands perspectief.[1] Is dit thema op zichzelf al een nadere bestudering waard, de nasleep van *Oeroeg* is ronduit fascinerend. In de jaren dat Nederland zich hortend van koloniale tot postkoloniale natie ontwikkelde, is het betekenisveld rond de roman steeds rijker geworden. Thans is in en rond *Oeroeg* de veranderende positie van Indië als *lieu de mémoire* in de Nederlandse cultuur af te lezen. De roman sluit allereerst een lange schrijf- en beeldtraditie in. Indië waart al rond in de Nederlandse verbeeldingswereld sinds de zestiende eeuw toen de eerste handelscontacten in Zuidoost-Azië plaatsvonden. Kooplui en handelslieden aasden op de uitgestrekte en rijke archipel, maar ook avonturiers en bandieten werden ertoe aangetrokken. De regio was een inspiratiebron voor allerhande schrijflustige zeelui, liedjeszangers, geleerden, missionarissen, schuinsmarcheerders, feministen, bestuursambtenaren en antikoloniale pamflettisten. In de meest uiteenlopende genres beschreven zij Indië, verbaasden zich over het buitenissige leven, werden overrompeld door de natuur, beschouwden het als erotische uitlaatklep en spraken kwaad van haar inwoners: ‘Indië is ook in het litterarische eene melkkoe’, schreef de criticus Conrad Busken Huet in 1880 (Nieuwenhuys 1978, 167). *Oeroeg* verscheen in het kielzog van al die Indische reis- en verblijf literatuur. Bovendien verbeeldde de roman voor het eerst ‘kinderen in een Indisch landschap’, waarmee een imposante reeks romans en (auto)biografieën werd ingeluid die de ‘Indische jeugd’ tot een bekend motief in de Nederlandse literatuur zou maken. Daarnaast veroorzaakte de publicatie een polemische *perkara* (kwestie) die tot in onze postkoloniale dagen voor oproer en rel zorgt. Niet de minsten hebben zich in deze polemiek gemengd. De *brani* Indo-voorvechter en fictieschrijver Tjalie Robinson (alias Jan Boon ofwel de stem van Indisch Nederland) oordeelde als eerste over *Oeroeg* (1948).[2] Rudy Kousbroek, vermeend totok, opende de zaak weer in 1993, waarop Siem Boon, Tjalies postkoloniale, in Nederland geboren kleindochter reageerde.[3] Het gaat vooral om precaire identiteitskwesties.[4] Tjalie Robinson, toen nog in Batavia, brandde *Oeroeg* volledig af (zie ook Nieuwenhuys 1978, 533-5). Zijn woede richtte zich op de zin: ‘Zijn diepte peilde ik nooit’, die lijkt te zeggen dat de Nederlander de Indonesiër nooit heeft begrepen. ‘Vals en nog eens vals’, brieste straatslijper Robinson en genadeloos sabelde hij Haasses vrouwelijke totokvisie op Indië neer. Als in Indië ‘gewortelde’ (mannelijke) Indo zou hij zelf de koloniale verhoudingen en de Indische jongenswereld ‘zuiverder’ bezien dan totokmeisje Haasse. Paternalistisch adviseerde hij haar daarom: ‘Schrijf de levensgeschiedenis van de kleine Hella.’ Tjalies woede is begrijpelijk in de context van de hevige onafhankelijk-

heidsstrijd tussen Indonesiërs en Nederlanders, zo zegt kleindochter Siem Boon achteraf. Die strijd was voor iedereen wreed, maar extra verscheurend voor Indo's met hun zowel Hollandse als Indonesische loyaliteiten en familie-banden.

Jaren later vond Haasse een pleitbezorger in publicist Rudy Kousbroek, die Indië al jaar en dag onder de publieke aandacht houdt. Met het nodige venijn ontmythologiseert deze luis in de pels Indië waarbij hij noch Indische migranten, noch publieke opiniemakers ontziet. Kousbroek valt Tjalies 'neerbuigende' en 'betweterige' literaire interpretatie aan: Tjalie zou de novelle *realistisch* hebben gelezen terwijl het *fictie* met een metaforische lading betreft. Kousbroek ziet daarom in 'Ga weg je hebt hier niets te maken' de sleutelzin van *Oeroeg*. Deze zin zou de hartverscheurende ervaring oproepen die de eerste generatie, Indo of totok, onderging: het land uitgeschopt worden, terwijl je dacht erbij te horen (Kousbroek, 1993). Haasse is Tjalies aanval niet in de kouwe kleren gaan zitten:

> Tjalie Robinson noemde mij een Hollands meisje uit de tropen, geen echt Indisch kind: en dat 'niet echt Indisch' heeft er geloof ik toe geleid dat men mij als auteur ook niet echt tot de Indische bellettrie rekent, iets dat me eerlijk gezegd wel eens pijn heeft gedaan, want ik ben gevormd door mijn geboorte en jeugd in Indië. (Visser 1992, 23)

Net als Haasse wordt Kousbroek een totok genoemd; een blanke Nederlander in Indië geboren en getogen, maar die term kwetst hem en sluit hem buiten. Door zijn 'innerlijk behang' - jeugd in de Indische natuur - zegt hij voor het leven ontheemd te zijn en zich in dit 'pokkenland' alleen in de Indische gemeenschap thuis te voelen. Hij claimt daarom meer recht op Indisch-zijn dan bijvoorbeeld de postkoloniale Siem Boon. Deze wijst echter op het verschil tussen totoks en Indo's voortkomend uit de raciale politiek in Indië. Ondanks de vele vriendschaps-, liefdes- en familiebanden bestonden er scherpe grenzen tussen Indo's (inferieur) en totoks (superieur). Niet de totoks maar de Indo's hebben die negatieve beeldvorming aan den lijve ervaren. Kousbroek hoont haar weg: tweede generatie Indo's zouden zich voor hun Indischzijn beroepen op een slachtofferschap dat zij niet eens zelf hebben ervaren. Tegenover Kousbroeks afwijzing van vermeend genetische claims zet Boon vervolgens, corrigerend, een cultureel argument: de tweede generatie Indo's komt uit de gewortelde, gemengd Europees-Aziatische families die zowel met Europeanen als met Indonesiërs familiebanden onderhielden en reeds meerdere generaties in Indië woonden. Zij mogen dan niet de Indische *natuur* hebben ondergaan, in hun Indo-families wordt wel Indische *cultuur* overgeleverd, zodat er in Nederland nog steeds Indo's opgroeien. 'Uw herinneringen toean, zijn misschien anders dan de onze,' een zin uit de film *Oeroeg* lijkt op haar pleidooi te slaan (Hylkema en van der Velde 1993, 55).

Wie of wat is een Indo? Vanuit het eigen perspectief hebben Kousbroek zowel als Boon gelijk. Belangwekkender lijkt mij de constatering dat Indo's die in het koloniale Indië geen recht hadden op zelfbepaling zich nu dat recht hebben toegeëigend. Na

de migratie lijkt niet langer het ras-, maar het generatieverschil doorslaggevend voor identiteit. ‘Indië’ verwijst niet langer naar een statisch verleden, maar is een imaginaire ruimte geworden die door verschillende gemeenschappen geclaimd kan worden (Young 1993). Als dynamische herinneringstextuur duikt Indië in wisselende gedaanten op, in de *postmemory* teksten van de tweede generatie, en in de herinneringsliteratuur van eerste-generatieschrijvers zoals Helga Ruebsamen, Paula Gomes, Beb Vuyk, Vincent Mahieu, Lin Scholte, F. Springer, Elviere Spier, Frits van den Bosch, Loes Nobel, A. Alberts, Aya Zikken, E. Breton de Nijs en Maria Dermoût.

Die tijd, destijds, daarginds

De vraag naar de Indische afkomst duikt ook steeds op rond Maria Dermoût: is zij een Indo of niet? (Nieuwenhuys 1978; Freriks 2000) Dermoûts in Indië gewortelde familie ging door voor *pur sang totok*, maar het uiterlijk van de schrijfster gaf aanleiding te wijzen op de vaak verbloemde interraciale connecties van gewortelde totokfamilies in Indië. De vraag naar Dermoûts afkomst is volstrekt irrelevant in de genetische termen waarin hij steevast is gesteld, maar hij is wel degelijk interessant in cultureel opzicht. Dermoût is niet zozeer Indo vanwege haar bloed, maar omdat elke bladzijde van haar boeken doordrenkt is van de gemengde Indische cultuur waarin haar familie geworteld was. Deze mengcultuur waarvan de wortels teruggaan tot het begin van de koloniale tijd, vormt de achtergrond van niet alleen de eerste, maar ook van de tweede generatie Indische migrantenschrijvers. Zelf duidt Dermoût die cultuur aan als ‘het zo ingewikkelde samenspel van een land, een tijd, de mensen, het landschap, de verhalen ook’. Haar eigen verhalen ontstonden door toepassing van culturele vermengingen, integratie en reconstructie.

Onder liefhebbers geldt Maria Dermoût samen met Multatuli, Louis Couperus en E. du Perron als topauteur van de Indische literatuur. Terwijl de andere drie, evenals Haasse, doorgaan voor representant van de Nederlandse literatuur, ontbreekt Dermoût echter in menig nationaal literatuuroverzicht. Toch oefent haar werk grote invloed uit op de Nederlandse verbeelding van Indië. Dermoût werd in 1888 in Indië geboren. Haar familie hoorde tot de bovenlaag van in Indië ‘gewortelde’ Europeanen en was al eeuwenlang in de kolonie gevestigd. Zoals gebruikelijk onder Europeanen verhuisde Dermoût veelvuldig en leefde afwisselend in Indië en Holland. Toen zij in 1951 debuteerde met *Nog pas gisteren* verbleef zij al weer achttien jaar in Nederland. De hoofdpersoon in haar kleine, buitengewoon evocatieve oeuvre is onveranderlijk Indië: Ik heb het verleden nogal hevig doorleefd. Daarom kan ik altijd maar over een onderwerp schrijven, - die tijd, destijds, daarginds, en nooit over een onderwerp nu en hier (Van der Woude 1973).

Net als *Oeroeg* roept *Nog pas gisteren* een Indische jeugd op. Waar Haasse het vertelperspectief bij een volwassen verteller legt, is het bij Dermoût geplaatst bij een kind, het meisje Riek. Door haar kinderogen zien we het imaginaire universum van

Europeanen in Indië. Riek is getekend als onschuldig, en desondanks wetend kind. Zij is wel bij de gebeurtenissen betrokken maar blijft toch buiten de volwassen wereld staan. Tekenend is de wijze waarop zij haar ouders waarneemt: ‘Riek hield wel van hen, eigenlijk niet veel.’ (10) Meer affiniteit lijkt zij te hebben met een overspelige tante en met degenen die zich, net als zijzelf, aan de rand bevinden van de Europese wereld: de Indonesische huisbedienden. In de meeste koloniale romans wordt de inheemse bevolking niet bij name genoemd en fungeren zij zelfs als exotisch behang. In *Nog pas gisteren* treden Oerip de lijfbaboe, Roos de naaister, Karto



Afb. 12.1 Maria Dermoût met haar kinderen, 1914

de eerste waker evenwel op als vertellers van mooie verhalen. Ademloos luistert Riek naar hun roddels, hun visies, hun verlangens die voor haar een identiteitsvormende bron van culturele kennis en fantasie vormen. Later heeft Dermoût herhaaldelijk *hormat* (respect) bewezen aan de intrigerende verhalenvertellers in haar jeugd.

Nog pas gisteren bevat alle beelden die wij zijn gaan associëren met Indië: de exotische natuur met haar overdadige planten- en dierenwereld, de paradijselijke jeugd, de grote schare bedienden, de moederlijke 'lijfbaboe' slapend op een matje dichtbij. Ook andere aspecten zijn bekend: het realisme, de autobiografische conventies, de ingebedde verhalen, het parlando taalgebruik, de verwijzingen naar bovennatuurlijke verschijnselen en onfatsoenlijke handelingen en, vanzelfsprekend, de geografische setting die de blik van de lezer oostwaarts stuurt. Het begin van *Nog pas gisteren* richt zich op ver Java, maar roept toch een diep verborgen, veilig thuis op: 'Op Java, ergens op Midden-Java, tussen de bergen Lawoe en Wilis in, maar dichter naar de kant van de Lawoe toe, lag diep in een ommuurde tuin onder donkere groene bomen een huis...'

Inwendig geworden herinnering

Weinig lezers zal de weemoed die in *Nog pas gisteren* doorklinkt onberoerd laten. De roman wordt daarom vaak gezien als een verfijnd en ingetogen, zelfs nostalgisch verhaal over het verloren gegane Indische paradijs waar 'stilte en diepe vrêe' heersten.[5] De omslag van een koloniale naar een postkoloniale literatuurbenadering was nodig om oog te krijgen voor de minder serene kanten van de koloniale tijd, en voor de wrede en gewelddadige kanten die in de roman opduiken. Thans is *Nog pas gisteren* eerder ambivalent dan nostalgisch te noemen. Toch is het niet vreemd dat het werk bekend staat als serene herinnering. *Nog pas gisteren* nodigt als het ware uit om over alles wat sereniteit ontkent heen te lezen. Moeiteloos kan men de ogen sluiten voor de wel degelijk voorkomende haat en moord, evenals voor de dreigende spanning tussen bevolking en overheersers. De schrijfster is wel verweten dat haar werk te weinig blijk geeft van antikoloniale kritiek. *Nog pas gisteren* verscheen in een rumoerige tijd van radicale hervormingen in de kunst. De Cobra-beweging trok met ongekend felle kleuren en schallende onderwerpen veel bekijks. Een nieuwe generatie dichters, de Vijftigers, nam de in hun ogen gezapige poëtica op de hak. In een moeite door keerden zij zich in heftige taalexperimenten tegen de bestaande politieke en maatschappelijke verhoudingen. Zo verscheen amper twee jaar voor Dermoûts roman een lang gedicht waarin dichter-schilder Lucebert getuigde van zijn politiek engagement. Zijn 'Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia' bevatte een aanklacht tegen de zogenaamde 'politionele acties', de oorlog die Nederland in de (voormalige) kolonie uitvocht tegen Indonesische guerrillastrijders (1949) Te midden van dit aandacht opeisende gekrakeel verscheen Dermoûts bescheiden roman.[6] Luidkeelse kritiek treft men er niet in aan, maar de spanningen

die de vreemde overheersing veroorzaakte kregen wel degelijk een plaats in de roman. Vlak onder de oppervlakte van het Europese leven liggen onrust en geweld te broeien als onderhuidse metafoor van het lichtzinnige gemak waarmee de meeste Europeanen in Indië hun positie aanvaardden en blind bleven voor de sluimerende nationalistische gevoelens van de Indonesiërs.

'Zij moest tijd hebben om het alles te verliezen' (159). Het eind van *Nog pas gisteren* beschrijft Rieks afscheid van Indië, maar kan ook vooruitwijzen naar het nationale verlies van Indië en het voortdurende effect van Indië als 'inwendig geworden herinnering' in de Nederlandse cultuur. Ook de wat enigmatische titel *Nog pas gisteren* lijkt visionair. Hij geeft een vermoeden van iets dat voorbij is, van een herinnering of afscheid. Maar eerder dan een tijd die voorgoed voorbij is, suggereert hij nabijheid, meer zelfs, aanwezigheid van een verleden: nog pas gisteren was er iets - iets onbenoembaars dat daarom juist in de herinnering is blijven hangen. Indië is onherroepelijk voorbij en tegelijkertijd leeft het diepgaand voort.

Indische mengtechniek

De paradox die tot een synthese is gebracht is kenmerkend voor het hele oeuvre van Dermoût. Als 'in Indië gewortelde' is zij opgegroeid met de orale vertelkunst van Indonesiërs en Indo's. Een klakkeloze navolgster kan zij evenwel niet genoemd worden. Dermoût was een verbluffend arrangeur met een eigengereide vertelstijl van herhalingen, afgebroken zinnen, pauzes, veelvuldige dialogen en gedachtestreepjes. Haar tijdloze, suggestieve effecten bereikte ze door een ambachtelijke aanpak na zich degelijk gedocumenteerd te hebben. Zij fabriceerde collages van overal vandaan geplukte motieven en personages die liefst nauwelijks met elkaar verband hielden. Verheven of banaal, fictie of geschiedenis, Aziatisch of Europees, alles is bruikbaar, maar niets is toeval bij Dermoût (Bogaerts 2000; Thiam 2000). Zo lijken de verhalen in haar bekendste roman *De tienduizend dingen* losstaand, maar bij nader inzien blijken zij door weerkerende elementen en een gemeenschappelijke mengtechniek verweven. Een daarvan, 'De sirenen', gaat over een vrouw die een prauw aanschaft en een onbestemde reis begint met een jongeman als scheepsmaat. Deze scheepsmaat houdt van zwemmen tussen de zeekoeien. Aanvankelijk loeien deze, maar later blijken zij verleidelijk als sirenen te zingen. In de Indische wereld die Dermoût oproept van prauwen, sarongs en hibiscusbloemen duikt zo opeens de Europeesklassieke held Odysseus op (Bal 1999, 147-175). Ook verder in het suggestief vertelde verhaal worden traditionele opposities als Oost & West, en vrouwelijkheid en mannelijkheid van hun gewicht ontheven.

Een andere techniek van Dermoût is het elders inbedden van bekende topoi en verhalen zodat de ontstane mengelmoes van nog net wel, en net niet herkenbare citaten een nieuw blikveld op een oude geschiedenis opent. 'De juwelen haarkam' is daar een mooi voorbeeld van. Een jongeman, Quirien, keert terug naar zijn familie

in Gelderland na de historische, gewelddadige ontmoeting met de opstandelingen van Saparua op Ambon. De familie wil een insiders story, maar Quirien blijft zwijgen over zijn wedervaren. Pas wanneer hij gaat slapen in zijn oude kinderkamer en zijn moeder op de rand van zijn bed zit, begint hij obsessief te vertellen. Terwijl zijn enerverende verhaal nog in de kamer hangt, begint de moeder, geheel ongepast, een waslijst van dingen uit Quiriens jeugd op te noemen. Deze abrupte overgang was toentertijd reden 'De juwelen haarkam' negatief te beoordelen (Greshoff 1957). De gewraakte passage heeft evenwel een belangrijke functie en is verbonden met het saillante motief van de dodenzang dat al eerder in Dermoûts werk opdook (Dirkse-Balhan 2000, 88). Bij deze heidense klaagzang voor een zojuist gestorvene worden de honderd dingen opgenoemd waaruit het leven van de dode bestaan heeft. In *Nog pas gisteren* hoort Riek hoe de bediende Boeyoeng de dodenzang zingt voor oom Fred, de geliefde van haar overspelige tante. Ook komt de klaagzang voor in *De tienduizend dingen* wanneer Himpies, de zoon van Felicia, gedood door wordt een giftige pijl van de bergalfoeren. De samenhang van moeders waslijst met het motief van de dodenzang werpt een ander licht op de functie en betekenis van de abrupte onderbreking in 'De juwelen haarkam'. Quirien keert terug bij een familie die met hun precieuze woordjes Frans de koloniserende stem vertegenwoordigt. Zijn Indische avonturen vallen dood in hun *Empire*-interieur. Dermoût werkt de ontstane vervreemding uit door het Ambonese element van de dodenzang in te voeren in de laatburgerlijke, oer-Hollandse omgeving. De zoon lijkt een dode en de moeder somt bezwerend de honderd dingen op om hem terug te roepen uit het verre, onbegrijpelijke Indië waaraan zij hem is kwijtgeraakt. Hier schemert ook nog eens het Europese Orpheus- en Euridice-motief door. De plotselinge overgang is daarom geen onhandige, maar juist een betekenisvolle en geraffineerde narratieve breuk.

Net als Haasse rakelt Dermoût hier een bestaande geschiedenis op uit 'ons' koloniale verleden. In haar handen mengt het meegebrachte erfgoed zich met Europees erfgoed in een Hollandse omgeving en krijgt zo een nieuwe betekenis. Intrigerend is de voorafschaduwing. Quiriens ontheemding doet denken aan die van de Indische repatrianten in Nederland. Ook zij bleven zwijgen over hun voorbije ervaringen en voelden zich vaak vreemdelingen in eigen land: 'Was het zo? Hoorde hij niet meer aan hier? Hoorde hij aan een paar eilanden ver weg? Aan een vulkaan? Aan een baai? Verdronken tuinen vol koralen bloemen? ... Of, of was het niet zo? Hoorde hij toch aan hier?' (Dermoût 1970, 330)

De meeste Indische migranten van de eerste generatie voelden zich kekasar (afgedwaald) en weten zeker dat 'daar', 'destijds' hun thuisland ligt. De identiteitstwijfel behoort meer bij de tweede generatie Indische schrijvers. Zij, met hun meer postmodernistische schrijfwijze, gaan voort op de weg die Dermoûts verbluffende schrijftechniek hen wees. Ook zij bouwen hun verhalen op door incongruente elementen te mengen.

Verzwegen verhalen

De tweede generatie Indische migranten is opgegroeid in een sfeer van verborgen herinneringen. Tijdens de naoorlogse wederopbouw leek het koloniale verleden geheel afgesloten, als een uitgelezen en vergeten boek. ‘Indië’ verdween uit het publieke oog en werd een goed bewaard ‘familiegeheim’, de blinde vlek op het nationale netvlies (Locher-Scholten 1995). De Indische migranten intussen hadden zich ogenschijnlijk onderworpen aan een snel assimilatieproces. Officieel verliep hun integratie ‘geruisloos’ en na verloop van tijd leken zij zich amper meer van ‘gewone’ Nederlanders te onderscheiden. De werkelijkheid lag anders. In de naoorlogse retoriek van de Nederlandse wederopbouw, nationale eenheid en goed-fout-discussies beseften de nieuwkomers al gauw dat hun Indische ervaringen niet spoorden met de publieke herinnering die vooral de Duitse bezetting betrof (Withuis 1994; Timmerije 2002). Buiten eigen kring vonden zij nauwelijks gehoor. Zij hielden hun verhalen daarom binnenskamers of vervielen in stilzwijgen, totdat het nationale stilzwijgen over Indië opengebroken werd door aantijgingen over oorlogsmisdaden van Nederlandse militairen tijdens de Onafhankelijkheidsoorlog.[7] De koloniale overheersing en de mislukte politionele acties mochten dan geen onderwerp van publiek debat zijn, ze ‘knaagden’ wel ‘aan het geweten van de natie’ (Van Vree 1999, 205). Toen de emoties eenmaal op straat lagen, groeide Indië uit van een verdwaald literair motief tot een populair thema in romans, documentaires en historische studies. Decennia na hun aankomst kwamen ook de verhalen los van migranten zelf waarin de andere kant van het Indische inburgeringsverhaal in beeld kwam. De eerste generatie Indische migranten was misschien wel economisch en materieel geïntegreerd, hun emotionele en culturele aanpassing bleef haperend.[8] Intussen groeide de tweede generatie buitenshuis op in de Nederlandse ‘recht voor z'n raap’ cultuur. Zij brachten de door hun ouders verzwegen trauma's naar buiten:

> ‘Mijn moeder,’ zeg ik, heeft dus een eh - hoe heet het - ik zal maar zeggen...een klein KZ-syndroompje. Ze kan soms niet uit een droom komen. ‘Zeg ik dat goed, mam? Dan heeft ze nachtmerries’.... ‘Ja, dat is inderdaad heel erg. Dan ga ik m'n bed uit en dan begin ik te gillen en te doen...’ [...] ‘Je praat er niet over, mama.’ ‘Ik praat er niet over, nee.’ ‘Je praat er nooit over, mam.’ ‘Nee jullie begrijpen dat toch niet.’ ‘Wat is dat nou voor gezwets: wij begrijpen dat toch niet...?’ (Holman 2001, 264-5)

Vanaf de vroege jaren tachtig begon de tweede generatie zich te keren tegen de zwijgende aanpassing van de ouderen en de koloniale ontkenning van hun Indonesische *roots*. De tijd was rijp: in de veranderende multiculturele samenleving droegen nieuwe groepen migranten hun etnische eigenheid met een ‘jaloers makende vanzelfsprekendheid’ uit (Seriese 1997, 208). In de Nederlandse literatuur liet de tweede generatie Indo's voor het eerst in 1983 hun stem horen.[9] Het veelvoudig talent Marion Bloem, schrijfster, cineast en beeldend kunstenares kwam uit met een docu-

mentaire over haar Indische familie *Het land van mijn ouders*, zowel als met de roman *Geen gewoon Indisch meisje*. Evenals de andere debutanten Jill Stolk (*Scherven van smaragd*) en Adriaan van Dis (*Nathan Sid*) bediende zij zich vanzelfsprekend van een Indisch idioom en perspectief. Anders dan de *ervarings*herinnering van de eerste generatie is *post*-herinnering de toepasselijke term voor het werk van de tweede generatie (Hirsch 1997, 22). In hun werk speelt de Indische culturele herinnering door die als onzichtbare maar levende bron van kennis en visie wordt doorgegeven in Indo-families (1993, 7). De tweede generatie mag Indië niet zelf hebben meegemaakt, dit zo omstreden verleden raakt hen diep. Juist doordat de plek niet langer bestaat, het 'innerlijke behang' ontbreekt, en zij het met half verzwegen verhalen moeten doen, rijst uit hun werk een imaginair en gereviseerd Indië op. In hun twijfel over de eigen identiteit en hun speurtocht naar een thuis is dit heruitgevonden Indië een betekenisrijk element.

Onsterfelijke Indo

In Jill Stolks verhalen wordt de vertelruimte ingenomen door de Indische familie. Doorlopend motief is de 'kampvader'. Vanuit het blikveld van een Haags-Indisch meisje wordt echter vooral de thematiek van de problematische overdracht tussen eerste en tweede generatie bestreken. Zo domineert in *Scherven van smaragd* een nu eens ironische, dan weer regelrechte woedende ik-vertelster die, op zoek naar een post-Indië, breekt met de traditionele *hormat* waarbij Indische jongeren eerbied betonen aan ouderen. Anderszins blijkt de vertelster weinig op te hebben met de Indische assimilatieneiging. Doelwit zijn de ouders die, verdreven uit de op ras en stand gerichte kolonie, hun in Nederland geboren kinderen opjagen beter te zijn dan 'die Hollanders'. Maar haar spotlust treft ook Indische meisjes die naar haar smaak te Europees zijn.

Adriaan van Dis thematiseert in zijn debuut het onbestendige levensgevoel van veel Indische migrantenkinderen, een levensconditie die terugkeert in zijn latere megaseller *Indische duinen* (1994) en het verwante *Familieziek* (2002). De protagonist in *Nathan Sid* is een Indisch jongetje dat als enige zoon opgroeit in een repatriantengezin met oudere meisjes die maar half zijn zusters zijn. Niet alleen wijkt jongetje Sid in zijn blanke uiterlijk af van de donkerder meisjes, hij is ook de enige in het 'mengelmoesgezin' die in Nederland werd geboren. Bovendien delen de anderen een oorlogs- en kampverleden waar hij niet bijhoort. Tot overmaat van ramp moet hij, als ingewikkeld gevolg van oorlog en migratie, door het leven als buitenechtelijk kind. Nathan Sid hoort erbij en toch ook weer niet. De achternaam Sid verwijst trouwens naar de geschiedenis van blanke vaders in Indië die hun bij inheemse vrouwen verwekte kroost op een eigenaardige manier erkenden: sommigen gaven hun gemengde nakomelingen hun achternaam, maar dan wel achterstevoren gespeld. De vader in Van Dis' werk is evenwel geen blanke Hollander, maar

een Indo ex-KNIL-militair met een Japans kampsyndroom die van de weeromstuit extreme eisen stelt en zijn kinderen beukt. Deze tragische figuur doemt vaak op in de literatuur van de tweede generatie: ‘Ook thuis waste je je gat nog met je linkerhand, hoe zacht het wc-papier ook was, tjebokken vond je hygiënischer. Sloeg je me daarom alleen maar met je rechterhand?’ (1983, 153)

Van de drie debuten heeft *Geen gewoon Indisch meisje* van Marion Bloem de meeste aandacht getrokken. Haar ik-personage is eveneens op zoek naar identiteit, maar nu niet-chronologisch via verschillende verhaallijnen en verschuivende contexten. Het is moeilijk Bloems werk niet te lezen als autobiografie vanwege de schijnbare verwijzingen naar het leven van de schrijfster. Toch spreekt Bloem niet zozeer de persoonlijke als wel de collectieve Indische herinnering aan. Haar hoofdpersonage beseft dat het assimilatieproces waaraan Indo's zijn onderworpen een verloochening betekende van herkomst en geschiedenis. Door overgeleverde familieverhalen en jeugdervaringen terug te halen, te reflecteren op het kunstenaarschap en reizen naar Indonesië te ondernemen probeert zij haar positie te bepalen. In *Geen gewoon Indisch meisje* komen twee hoofdpersonages voor, Sonja en Zon. Sonja, de geassimileerde, ligt te ‘zonnebaden temidden van haar witte vriendinnetjes’. Zon daarentegen slentert rond, ‘alsof ze het grootste gedeelte van haarzelf ergens vergeten is’ (67). De dubbelfiguratie is een teken van Indische intertekstualiteit: men herkent hier du Perrons *Land van herkomst*, en de *Max Havelaar*. Maar onder critici is de verleiding groot gebleken de dubbelfiguratie van Zon/Sonja vooral te duiden als teken van ‘identiteitscrisis’ of ‘tweespalt’, zelfs van ‘voortdurende problemen met haar Indo-zijn’ (Goedegebuure 1983; Van Leest 1989). De figuratie staat ontegenzeggelijk in de traditie van de literaire ‘tussenfiguur’, die nauwe verwantschap kent met ‘de vreemdeling’ of ‘de sociale buitenstaander’. Maar in de kritieken wordt de ik-vertelster te vaak aangezien voor ontheemd migrantenkind dat bekneld is geraakt tussen twee culturen. Zo wordt meermalen verwezen naar Nieuwenhuys' essaybundel *Tussen twee vaderlanden*.[10] *Geen gewoon Indisch meisje* nodigt echter meer uit tot een diasporische optiek dan een oppositionele. De roman is weliswaar opgebouwd uit koloniale opposities als Oost-West, vader-moeder, blanke-bruine minnaar, maar de postmoderne vertelvorm van *Geen gewoon Indisch meisje* ondermijnt de werking van die bekende opposities. Zon, Sonja en een ik-vertelster komen afwisselend aan het woord, lijken samen te vallen en becommentariëren elkaar dan weer afstandelijk. Ruimte en tijd lopen door elkaar heen, vooruitblikken zijn afgewisseld met herinneringen, overpeinzingen en flashbacks. Vanuit de gedecentraliseerde vertelpositie wordt het levensverhaal zo in stukken en brokken bij elkaar gesprokkeld en krijgt de lezer(es) steeds een ander, diasporisch - niet aan plaats gebonden - perspectief op een vrouwelijk ik dat zich op de wereld een weg zoekt naar een Indisch thuis. Hoe Indisch Zon/Sonja in doen en laten ook is, zij blijkt zich niet vast te willen leggen op dat wat geweest is: ‘Zij kan niet voortzetten wat al gestorven is. Haar eigen soort moet ze zelf scheppen’ (1983, 242). Zon/Sonja is zodoende een narratieve schepping die eerder het postmoderne diasporische subject verbeeldt dan en tweespaltige

figuur. Het dynamische plezier in zichzelf ontleend aan de verkenning van vrouwelijke erotiek, nieuw in de Indische literatuur, verleent specifieke, vrouwelijke betekenis aan de zoektocht van het ik in *Geen gewoon Indisch meisje*. Meer dan een tussenfiguur is Bloems protagonist een gelaagd subject dat een thuis 'uitvindt' in de creatieve herschepping van verhalen en beelden. (Zie het kleurenkatern voor Bloems beeldende werk *15 x Indisch*.)

De nadrukkelijke narratieve reconstructie van identiteit gaat verder in Bloems volgende Indische romans. In het ambitieuze *Vaders van betekenis* krijgt de Indische schrijfster Babs van haar vader een plastic tas met brieven, notities, verhaaltjes, recepten, bandjes, foto's, knipsels en een kampdagboek van een tante. Aan de hand daarvan stelt Babs een familiekroniek samen waarin het wedervaren van familieleden, met name van een spoorloos verdwenen oom centraal staan. Tussen fragmentarische familieverhalen door loopt de levenslijn van de gemengde bastaardzoon van gouverneur-generaal Van Riemsdijk, Buddy van Smeir (let op de omgekeerde naam). Geboren in 1775, zwerft hij in verschillende gedaantes als onsterfelijke oervader van alle Indo's door de eeuwen heen. Zijn aanwezigheid bij de historische momenten die de geschiedenis van Indo's hebben bepaald, geeft Babs de gelegenheid de kant van de mannen in de Indische geschiedenis te schetsen. *Vaders van betekenis* is volgens Bloems beproefde procédé weer als een collage gecomponeerd via een autobiografische verteltrant en verschillende tijdslijnen. De caleidoscopische aanpak doet heden en verleden in elkaar overlopen en verbindt de verschillende locaties waar de Indische diaspora geschiedenis schrijft met elkaar: Indië, Nederland, Indonesië, Amerika. En passant wordt ook de Indische uitwerking van een bekend literair gegeven ingevlochten, het 'onmogelijke liefdespaar'. Babs fantaseert een erotisch avontuur met de 'vijand' van de Indo's, een 'beeldschone' Japanse jongen. Net als Dermoût verbindt Bloem ongelijksoortige snippers met elkaar. Hoewel het je duizelt is *Vaders van betekenis* een indrukwekkende picareske roman die de onuitroeibaarheid van de Indische cultuur bewijst, terwijl in dezelfde beweging haar veranderlijke en caleidoscopische karakter wordt aangetoond.

Post-Indië

Ook tweede-generatieschrijver Alfred Birney maakt zoals Dermoût en Bloem gebruik van het mengprocédé. Zijn recente boek, *Yournael van Cyberney: Internetinkt van Alfred Birney*, *uitgebreid met de top-1000 van de Indische bellettrie* (2001) zal hem niet de status brengen die hij volgens zijn critici allang verdient. Daarvoor is het boek te ongrijpbaar, of, zoals hij zelf oppert, 'te exotisch en te Indisch'. Waarom dan niet voor een vorm gekozen die de smaakmakers meer zal bevallen?[11]

Wie Birneys opeenvolgende verhalen leest, volgt een zoekend verteller. Het vroegere sobere werk zat vol heimwee en verloren gegane muziek. Het speelde zich af rond solitaire personages, gebroken gezinnen en pleegtehuizen. Thuisloosheid

maakte de toon uit van die verhalen. Dat lijkt een nietszeggende term: wordt de hele moderne westerse literatuur niet door thuisloosheid gedreven? Maar Birney trekt de thuisloosheid door naar het verlangen naar een Indisch thuis. Eerder dan een westers-filosofische stuurloosheid is bij hem de postkoloniale, Indische diaspora het uitgangspunt. Waar eerste-generatieschrijvers voor het thuisland weten te putten uit de eigen herinnering, woekerden oorlog en scheiding door Birneys post-herinnering. Steeds weer komen nachtmerries boven van een vertellende zoon, vol met de waanzin van een 'foute Indo' die het Japanse kamp overleefde en tijdens de Onafhankelijkheidsoorlog aan de Nederlandse kant tegen zijn familieleden vocht. Nergens anders in de Nederlandse literatuur wordt de moderne thuisloosheid zo specifiek in verband gebracht met het koloniale verleden als bij Birney: 'Er huisde een knagende rat in mijn buik, die zich een weg omhoog wilde vreten door een hard verdriet' (288).

In *Yournael* maken de vroegere thuisloze personages plaats voor een personage dat zich een thuis wil scheppen.[12] Eerst worden de Indische wortels blootgelegd: het 'Yournael' uit de titel verwijst naar de zeventiende-eeuwse scheepsverhalen van bijvoorbeeld Bontekoe, die volgens Rob Nieuwenhuys het begin van de Indische letterkunde vormen. Ook het pseudoniem 'Cyberney' zinspeelt op het verleden. Het is samengesteld uit de achternaam van Birneys Chinese grootmoeder Sie, en verwijst naar zijn vaders gemengde afkomst. Bovendien is de aanduiding 'Si' een bekende Indische persoonsaanduiding.[13] Si Birney is evenwel niet alleen een historisch product, hij laat zich ook kennen als postmodern, diasporisch en toekomstgericht: *Yournael* begon als e-mailafleveringen in *Cyberspace*, de virtuele ruimte die, net als Indië een imaginaire ruimte opvult. Nochtans doen de e-mailafleveringen wel weer terugdenken aan de populaire Indische feuilletons van bijvoorbeeld Paatje Daum en Madelon Szekely-Lulofs. Meer dan een huiselijk feuilleton is *Yournael* echter een bundel polemieken, eerder een pak van Sjaalman dan een doorlopend verhaal. Zoals voorouder Multatuli het negentiende-eeuwse koloniale bastion bekritiseerde, ageert Birney tegen het twintigste-eeuwse 'Nederlandse literaire bastion' (64). Hij fulmineert erop los: tegen de keus voor Salman Rushdie als boekenweekgeschenkschrijver en tegen de marginalisering van auteurs die buiten de 'polderliteratuur' vallen. Hij tart de scheidsrechters van de Indische literatuur en verkettert het establishment van uitgeverijen, literatuurkritiek en literatuurwetenschappers. Zelfs kruidenier Albert Heijn moet het ontgelden omdat deze de plantage waar AH's Perla koffie Gunung Java Blau vandaan komt, Hollands durft te noemen: 'Mijn oudoom David, die het destijds onherbergzame Idjen Plateau in cultuur bracht, was namelijk geen Hollander maar een Indo, dus de plantage was Indisch...' (67).

Waar is al dat geraas over marge, herkomst en afbakening voor nodig? Het is nodig omdat Birney binnen de Nederlandse cultuur als *Indische* schrijver te boek wil staan. Schreeuwend moet hij zich verstaanbaar maken. In *Yournael* geeft hij dit Indische schrijverschap vorm door, net als Dermoût, uiteenlopende genres te vermengen. Fictie wordt afgewisseld met een essay, een gedicht, autobiografische noti-

ties, een historiografie en een reisverslag. Eerder dan een ordentelijke roman lijkt *Yournael* een serie toevallige surfsites. Toch, zoals ook bij Dermoût, is de ogenschijnlijk losse structuur van *Yournael* bedrieglijk. We worden door de verschillende hoofdstukken heen geleid door een typisch romanesk kenmerk: een vertellend ikpersonage dat via post-herinneringen een ontwikkeling doormaakt. Aanvankelijk, *getjapt* door koloniale visies, doet deze zich voor als product van het verleden. Maar later klinkt een steeds eigener stem door, bijvoorbeeld bij de beschrijving van een werkuitstapje met andere tweede-generatie-Indo's. Ook door de roemrijke Louis Couperus *hormat* toe te zwaaien, eens vinnig uit te halen naar de succesvolle Van Dis en ironisch achter de 'Bloem van de Indische letteren' aan te sjouwen verkrijgt de verteller post-Indische contouren (139). Al vroeg in *Yournael* komt Birney terecht bij de bewonderde Frits van der Bosch, een grotendeels onbekende schrijver met hoog 'krontjonggehalte'. Van hem neemt de verteller het begrip *kekasar* over. Kekasar voelde de migrant Van der Bosch zich toen hij aankwam in Nederland: iemand die op een zijspoor is geraakt (46-39-28). Het anderstalige woord dat vervreemd van de eigen cultuur opduikt in een Nederlandstalige omgeving, en weer wordt opgepikt door de tweede generatie, is een Indisch teken van culturele overdracht. Maar waar *kekasar* bij de eerste generatie op heimwee en het verleden drijft krijgt het bij de tweede generatie een dynamische richting. Het laatste deel van *Yournael* is een verslag van een reis naar het land van herkomst, een vast onderdeel van de literatuur van de tweede generatie. Geen teleurstelling ditmaal, in Indonesië vindt de verteller een *adat*, een culturele manier van doen die je nauwelijks in Holland aantreft: 'Je ziet het wel deels bij Indo's doorschemeren, maar die zie je zelden in een groep om je heen, ze gaan op in de massa, maken zich cultureel onzichtbaar, zoals ik dat deed in mijn vroegste werk' (226). Indonesië geeft de verteller geen thuis, maar het ironische besef dat thuisloosheid op zichzelf een Indisch thuis kan zijn. De laatste zin van *Yournael* is: 'Het maakt weinig uit waar je zit als je een rusteloze Indo bent' (227).

Yournael van Cyberney is voorlopig het laatste deel van de weg die Birney is gegaan. Via zijn *Yournael* surft hij langs het zwerk van de Indische identiteit, overschrijdt (genre)grenzen en schept steeds weer een ander ik, alsmede een ruimte waar dit Indische ik kan verblijven. Die ruimte is niet locatiegebonden, maar virtueel, overal, diasporisch en in alle dingen, zoals Maria Dermoût en Louis Couperus hem leerden. Met zijn ogenschijnlijk ratjetoe van getypte teksten, ongelijksoortig van lengte, inhoud, toon en vorm, zet *Yournael* een Indische traditie voort die begint bij de *Max Havelaar*, loopt via *De tienduizend dingen* van Maria Dermoût, langs Rudy Kousbroeks *Oost-Indisch kampsyndroom* naar Marion Bloems *Vaders van betekenis*.

Transnationale wereld

Volgens Rob Nieuwenhuys is de Indische literatuur afgerond (1978, 531). Hij heeft ongelijk gekregen. Eerste- en tweede-generaties Indische migrantenschrijvers hebben het Nederlandse literaire landschap radicaal veranderd. Het Indische verleden en het traumatische afscheid daarvan blijken doorlopende thema's in de literatuur, vanouds het terrein van emoties en obsessies, evenals van zaken die elders taboe zijn. In de nog steeds verschijnende verhalen van de eerste generatie, hier vertegenwoordigd door Hella Haasse met haar omstreden *Oeroeg*, en Maria Dermoût met haar interculturele mengtechnieken, wordt inspiratie geput uit het drama van de ontvreemde herinnering die het heden blijft overschaduwen (Kousbroek 1995). De tweede generatie evoceert een post-Indische herinnering, waarbij zij de bestaande tradities naar hun eigen hand zet.

Tweede-generatieschrijvers Marion Bloem en Alfred Birney erkennen de bindende kracht van de Indische geschiedenis van vermenging en diaspora. Indringend zijn deze identiteitselementen ingeschreven in de vorm, de motieven, de genres, de vertelwijze of de obsessies die hun werk doortrekken. *Hormat* aan de Indische auteurs voor hen. Maar, cultureel ingeburgerd, en aangeraakt door het postmoderne, postkoloniale gedachtegoed breekt de tweede generatie ook het heimwee-Indië van de eerste generatie open. Hun Indo-personages nemen afstand van de tweespalt, de val tussen wal en schip, of de verscheurdheid tussen verleden en nu. Hun levensverhaal bestaat uit de re-constructie van verschillende elementen waarin zij zichzelf thuis voelen. Zo zetten zij de Indische identiteit krachtig neer als een van de etniciteiten die het Nederlandse landschap bevolken. Terwijl de verbeeldingswereld ruimte maakt voor het Indische collectieve geheugen dat ver over de grenzen van het hier en nu heen reikt, wordt Indisch-zijn gelijktijdig geconstrueerd als diasporische identiteit die zich niet vastlegt op één plaats of één tijd. Meer dan eens komt het plezier naar voren die het aanmeten van verschillende (Indische) rollen met zich meebrengt. Zo is het obsessieve en nieuwsgierige werk van Bloem en Birney tegelijk ongemakkelijk en een opluchting. Hoewel hun publicaties doortrokken zijn van het Indische, laat het veel aan de lezer over. In plaats dat ons in fraaie volzinnen het antwoord op de historische vraag ‘Wat is een Indo?’ aangereikt wordt, krijgen we de complexiteiten en ambiguïteiten van die ogenschijnlijk simpele vraag onder de neus geduwd. De uitkomst lijkt te zijn dat de betekenis van ‘Indisch-zijn’ in multicultureel Nederland open ligt, en dat een ieder die zich Indisch wil noemen zichzelf maar moet uitvinden. Als zodanig draagt hun werk bij aan de urgente reflectie op een transnationale wereld.

Pamela Pattynama

Eindnoten:

1 In dit beknopte hoofdstuk is de aandacht beperkt tot de intertekstuele overdracht tussen eerste en tweede generatie Indische migrantenschrijvers binnen de naoorlogse Indische literatuur. De laatste term is ruim opgevat: alle Nederlandse teksten over Indië en Indonesië die na 1945 zijn verschenen. Zie voor de niet aflatende discussie over begrenzing van de Indische letterkunde o.a. Nieuwenhuys (1978); Kousbroek (1992), 76-84; *Indische Letteren* (1992 en 1999); Beekman (1996); Birney (2001, 79-136); D'Haen (2002); Zonneveld (2000).

2 Tjalie Robinson wordt gezien als de voorvechter van de Indo's in Nederland. Hij probeerde te voorkomen dat zij als 'tragische voetnoot in de geschiedenis' weggeassimileerd zouden worden. In zijn tijdschrift *Tong Tong* gaf hij met humor, felheid en etnische trots stem aan Indo's en vormde zo het tegengif voor het favoriete beeld dat Nederland van Indische migranten had: zielepoten die begeleiding verlangden. Robinson, meestal familiair als 'Tjalie' aangeduid, is dan ook onlosmakelijk verbonden met de Indische identiteitspolitiek. Zie hoofdstuk 16 van dit boek.

3 Dit is een summiere samenvatting van de polemiek die in stadia verliep: 'Nogmaals *Oeroeg*' van Tjalie Robinson (1948) verscheen in het Indonesische culturele tijdschrift *Oriëntatie*. Rudy Kousbroek reageerde hierop in 'Hella Haasse en haar geboorteland. Een Indisch meisje' (1993) en in de lezing 'Tempat Soetjie of de Geheime Tuin' op 22 oktober 1993 t.g.v. de opening van de Hella Haasse-tentoonstelling in het Letterkundig Museum. Siem Boon reageerde met 'Geworteld in Indië' en een herpublicatie van 'Nogmaals *Oeroeg*' in *Pasarkrant* van november 1993 (programmablad van de *Pasar Malam Besar* in Den Haag dat grotendeels zijn waarde verkreeg door de Indo-centrische recensies en opiniestukken). Vervolgens schreef Kousbroek 'Nogmaals Tjalie Robinson' voor het Tjalie Robinson Symposium (16 juni 1994), verschenen in *Vrij Nederland* (1994) en in Paasman e.a. (1994), waarin ook Boons 'Nogmaals, maar nu anders' verscheen.

4 Andere heikele discussiepunten betreffen het bestaan van racisme onder Indo's en of totok nu wel of niet een scheldnaam is.

5 Johan van der Woude beschrijft Rieks familie als een gezin dat met zijn bedienden in een wit paleis woont, een 'machtige herinnering' aan een tijd die voorgoed voorbij is, een tijd waarin 'de haat niet' regeerde en 'gejaagdheid' onbekend was. In *Geheim Indië* doorbreekt Kester Freriks deze mythe (2000, 195).

6 De novelle werd door Jan Greshoff (1957) geprezen als 'oase' in de 'woestijn' van het Nederlandse proza in Freriks (2000, 199).

7 *de Volkskrant* (19 december 1968), VARA's *Achter het Nieuws* (17 januari 1969). Zie ook: Stam en Manschot (1972).

8 Voor dit 'Indische reveil' bestaan meerder economische, sociale en politieke redenen. Zo noemt historica Elsbeth Locher-Scholten de nieuwe verzorgingsstaat, de opleving van de Indische organisaties, de verbeterde betrekkingen met Indonesië en de psychologisering van de oorlog als verklaring. Na het jarenlange publiekelijke zwijgen begon het verleden op te spelen en in 1980 vond een grootse publieke herdenking plaats waarbij de nadruk lag op de psychische schade die de oorlog had veroorzaakt. Desondanks kwam de Indische groep naar buiten met een ongekende strijdbaarheid; zie Captain (2002) 408, 272. Kort daarop, in 1984, distantieerde de Indische tweede generatie zich voor het eerst *en publique* van de eerste generatie.

9 Behalve reeds genoemden: Theodor Holman, Glenn Pennock, Ralph Boekholt en Frans Lopulalan.

10 In de oriëntalistische, koloniale literatuur zijn Indo's of 'halfbloeden' veelvuldig afgebeeld als louche en onbetrouwbare tussenfiguren, zie Willems en Cottaar (1984); Pattynama (1994 en 1998). In latere studies of literaire teksten komt het beeld naar voren van de ongelukkige tussengroep: Indo's zouden gemangeld worden tussen het opkomende Indonesische nationalisme en de blanke machthebbers. Na de dekolonisatie vierde nostalgie hoogtij. Zo hebben de populaire fotoboeken en verhalen van Rob Nieuwenhuys een groot aandeel gehad in het fixeren van Indië als een 'in zichzelf verzonken universum' dat voorgoed voorbij is.

11 Mijn interpretatie is gebaseerd op de lezing van Edy Seriese in het Indisch Wetenschappelijk Instituut op 20 mei 2001.

12 Zie ook Birney's bloemlezing *Oost-Indische inkt* (1998), waarin de schrijver vanuit Indo-perspectief op zoek gaat naar zijn literaire voorouders.

13 Vergelijk o.a. Si Djos in 'Adieu Josephine' van Tjalie Robinson (1955) en de Indo si-Oudijck in *Stille kracht* van Louis Couperus (1900).

3 maart 1952. Otto Sterman draagt voor het eerst 'Ik ben een neger' voor.
13 De ommezwaai van een zwarte acteur op het Nederlands toneel

Op 3 maart 1952 beleefden de leden van Kunstkring Terborg een bijzondere avond.* In plaats van het gebruikelijke zangkoortje of kamerorkest stond de acteur en voordrachtkunstenaar Otto Sterman op het programma. Op zichzelf was dit niet vreemd - in het verleden hadden vooraanstaande artiesten als Albert Vogel en Charlotte Köhler verhalen en gedichten in het Achterhoekse dorpje gedeclameerd. Wel bijzonder was dat er ditmaal een zwarte voordrachtskunstenaar op het toneel stond en bovendien eentje die iets te vertellen had. 'Ik ben een neger', luidde de titel van zijn toespraak. Gehuld in een lang wit Afrikaans kleed, overdonderde Otto Sterman de Terborgenaars met zijn inleidende toespraak over Nederlands koloniale geschiedenis. 'Wij zullen nu eens niet heenlopen over de slavenonderdrukking, maar erbij blijven stilstaan!' schalden zijn woorden door het kleine zaaltje van hotel De Rode Leeuw.[1]

Als geen ander wist Sterman het publiek te boeien. Blootsvoets de ogen ten hemel geslagen en in het licht van één enkele schijnwerper, die zijn schaduw metershoog op de achterwand projecteerde, startte hij het eerste deel van zijn voordracht, dat uit twee bijbelpassages, 'De ark van Noach' en 'De verloren zoon', en uit 'De Papalagi' bestond. In dit gefingeerde reisverslag vertelt het opperhoofd van een eilandje in de Stille Zuidzee zijn stamgenoten over zijn verblijf in Europa. Het geeft een verfrissende kijk op de westerse samenleving. Amusant is vooral Tuiavii's omschrijving van het geld, 'het ronde metaal en zware papier', dat volgens hem de enige ware god der blanken was.[2]

Het was een goede keuze van Sterman met deze drie verhalen te beginnen, want hij had ze al bij verschillende gelegenheden ten gehore gebracht. Op het religieuze gedeelte volgde een humoristisch deel. Ingeleid door een literatuur-historisch overzicht van de spin Anansi, een soort Reinaert de Vos, die als gevolg van de Afrikaanse diaspora niet alleen in verhalen van dat continent voorkomt, maar onder gelijkluidende namen ook in die van Colombia, Suriname, Curaçao en tal van eilanden in het Caraïbisch gebied, deed de voordrachtskunstenaar zijn toehoorders schateren

om de dierensprookjes ‘Hoe Anansi aan schapenvlees wist te komen’, ‘De Vogelvanger’ en ‘Het huwelijk van Aap’.[3]

Na de pauze verging het lachen hen echter snel. Als een nuchtere reportage vertelde Sterman fragmenten uit Magdalena Paz' ‘De Slavernij’. Hij hield een lezing over negerspirituals en droeg verhalen en verzen voor uit negerproza en -poëzie van de laatste halve eeuw. Hierin zat werk van James David Corrothers en Langston Hughes. Met een doordringende, sonore stem en een vrijwel onbewogen gelaat, reciteerde Otto Sterman van laatstgenoemde Afro-Amerikaanse auteur het korte verhaal ‘Niet zonder lachen’, het aansprekende gedicht ‘Ook ik ben in Amerika’, en dat waarnaar hij zijn voordrachtsavond had genoemd:

Ik ben een neger

Ik ben een neger.
Zwart als de nacht zo zwart,
zwart als de diepten van mijn Afrika.

Ik ben slaaf geweest.
Caesar gebood me zijn vloer te vegen.
Ik borstelde Washington's schoenen.

Ik was een arbeider.
Onder mijn handen verrezen de pyramiden.
Ik mengde cement voor het Woolworth gebouw.

Ik was een zanger.
Heel de weg van Afrika tot Georgia
torste ik mijn liederen van leed.
Ik maakte de ragtime.

Ik was een eeuwig slachtoffer.
In de Congo werden mijn handen afgehakt.
Men lyncht mij nu in Texas.

Ik ben een neger.
Zwart als de nacht zo zwart,
zwart als de diepten van mijn Afrika.[4]

Het publiek was diep onder de indruk. Langzaam kwam het applaus op gang, wat door Otto Sterman als compliment werd opgevat. Voor hem was deze avond een persoonlijke overwinning. Hij had bewezen bestaansrecht als voordrachtskunstenaar te hebben en niet langer afhankelijk te zijn van de toneelrollen die hem mond-

jesmaat werden toebedeeld. Evenmin hoefde hij terug te vallen op zijn eigenlijke vak, dat van gymnastiekleraar en masseur.

Halverwege de twintigste eeuw was het aantal zwarte acteurs in Nederland op één hand te tellen. Kwam in een toneelstuk een personage met een ander kleurtje voor, een slaaf of bediende, dan vroeg men Sterman. Naarmate deze zich meer van zijn etnische achtergrond bewust werd, zette hij zich af tegen de stereotiepe rollen die hij te spelen kreeg. Als voordrachtskunstenaar trok hij het land in met lezingen die veelzeggende titels droegen als ‘Ebbenhout’ en ‘Alleen voor blanken’. In de tijd van experimentele televisie trad Sterman op als tv-dominee. En bij de jeugd maakte hij zich onsterfelijk als presentator van het kinderprogramma *Oom Otto vertelt*.

Otto Sterman was een in Amsterdam geboren zoon van een Antilliaanse hofmeester en een Amsterdams schoonmaakstertje. Op 7 mei 1913 zag hij het levenslicht. Volgens de overlevering hebben zijn ouders, Macario Abad Sterman en Elisabeth Catharina de Graaf, elkaar rond 1907 in de omgeving van de Zeedijk ontmoet. Betjes moeder Naatje Meijer dreef in die straat een logement en in de Lange Niezel had de familie een strijkerij, waarvoor ze wasgoed rondbrengen moest.

Amsterdam was een smeltkroes van culturen. De haven lag veel dichter bij het centrum dan nu en zodra er een schip aanmeerde, stroomden de zeelieden linea recta de ‘dijk’ op, de rosse buurt in, op zoek naar een goedkope slaapplaats en vooral vertier. Dat was er in overmaat te vinden. De Zeedijk was een aaneenschakeling van kroegen, bordelen en café-chantants. In danshuizen en -kelders dansten matrozen uit alle windstreken met vrouwen van meer of minder lichte zeden (Groeneboer 2001). Stereotyperend beschreef A.M. de Jong de feestelijk uitgedoste zwarte zeelui die hij er rond 1920 zag:

> Malle hoedjes dragen ze op hun kroeskop, met veelkleurige bochten verwrongen. Ze dragen roode of helgroene overhemden en felgekleurde smalle dasjes in hun wijd open vesten. En deze koddige negers, als typen weggeloopen uit een of ander sportblad, dansen met de blanke Zeedijk- en Jordaanmeiden, springen wild rond, barbaarsche kreten uitstootend, genietend al de vreugden van het negerparadijs [...] Een heel groote en slanke neger, bleekbruin, met een zwarten, korten knevel, danst met een struische blonde jordaanmeid, wier torenhoog kapsel blinkt van namaak diamanten in opzichtige kammen en spelden. Ze is heel blank en op haar ver-bloote hals ligt teeder de enorme zwarte hand van den neger, dikke lange vingers, een monsterachtige beleediging gelijk [...]. (De Jong z.j., 77-78)

Volgens Jip Sterman, Otto's jongste broer, was zijn moeder voor haar trouwen een hardwerkend, eenvoudig Luthers meisje en zeker niet het type dat in de kroeg rondhing.[5] Toch is het niet moeilijk voor te stellen hoe Betje en Macario elkaar in dit levendige milieu ontmoetten en verliefd raakten, nadat de Prins Willem I voor anker was gegaan. Afkomstig uit het noorden - haar vader was een Groningse bin-

nenschipper - kon zij met recht een struise blondine worden genoemd. En hij was een goedgeklede jongeman die, voorbestemd om priester te worden, naar verluidt maar liefst zeven talen sprak en een prachtig handschrift had.

Op 9 april 1908 trouwden de twee en op een steenworp afstand van haar moeder vonden ze een woning in de Frederikstraat, vlak bij het Vondelpark. Daar werd in 1911 hun eerste zoon August Abad geboren. Op straat liep Betje Sterman Trijntje Sentis tegen het lijf, die net als zij pas een baby had en van wie ze veel steun ondervond. De vader van haar kind was Karel Milton, een zwarte scheepsstoker uit de Dominicaanse republiek. In totaal zou Betje vijf kinderen krijgen en Trijntje kreeg er drie. En bijna allemaal vonden ze in het uitgaansleven emplooi. Een korte opsomming leert dat Trijntjes oudste dochter Cisca een kroeg startte in de Lange Niezel, die naar haar vaders geboorteplaats ‘Santo Domingo’ werd genoemd. Na de bevrijding werkte haar jongste dochter Truus onder de naam van Topsy als *ladycrooner* in La Bonanza, een Rotterdamse dancing die door de Surinaamse muzikant Loe Hidalgo werd geëxploiteerd. Annie Margaretha Sterman (1924) werd net als Topsy jazz-zangeres. Haar oudste broer Guus schopte het in 1969 tot directeur van Teleac. Martin Baptiste (1916), leerde zichzelf drummen en werd jazzmusicus in Parijs. Spraakmakend was het opvangcentrum voor jongeren dat hij in de jaren zeventig op een woonboot in de Prinsengracht dreef. En Otto en Jip (1922) belandden beiden in de toneelwereld. Jip was achtereenvolgens inspeciënt bij Toneelgroep Theater en productieleider bij Cinecentrum.

Pannetje soep

De Stermannen groeiden op als iedere andere Amsterdamse familie, dat wil zeggen arbeidersfamilie, want thuis hadden ze het niet breed. Volgens Jip Sterman is het met zijn vader langzaam bergafwaarts gegaan in Nederland. Na zijn trouwen voer Macario nog geregeld als hofmeester naar Suriname en de Antillen, totdat een val in het ruim daaraan een definitief einde maakte. De Koninklijke Nederlandsche Stoomboot Maatschappij bezorgde hem een baantje aan wal, maar met een stijf been was het laden en lossen van schepen te zwaar. Het kwam er op neer dat zijn vrouw als huishoudster en schoonmaakster het geld binnen moest brengen, wat in het gezin met de nodige spanningen gepaard ging. Lange tijd was Betje in betrekking bij de familie Nome in de De Lairessestraat, die in Nederlands-Indië fortuin had gemaakt. Volgens Jip, die soms meegenomen werd naar haar werk, werd zij er uitgebuit: ‘Aan haar pensioen en andere voorzieningen werd niet gedacht. Er werden geen zegeltjes geplakt, niets!’[6]

Betje Sterman moest sloven om het hoofd boven water te houden, maar het was niet genoeg. Dikwijls moest ze een beroep op de kerk of de liefdadigheid van anderen doen. Op zijn vijfde werd Otto elke dag om half vijf naar de Nieuwe Huishoudschool gestuurd om bij tante Johanna, de kokkin, een pannetje soep te halen; een



Afb. 13.1 In de hoop dat alle ouders er een afnamen, heeft de straatfotograaf rond 1926 alle kinderen uit de Frederikstraat op de foto gezet. Op de achtergrond Otto Sterman met zijn zusje Annie op de arm. In het midden zijn broer Martin met het broertje Jip op zijn nek

vernederende trip die echter ook zijn voordelen had. Om het sjouwen te verlichten, maakte de stoker van lege sinaasappelkistjes een karretje voor hem. En als lieveling van de meisjes kreeg het ‘arme negerjongetje’ van alles toegestopt.[7]

Over het algemeen voelde Otto zich niet gediscrimineerd en zijn broers evenmin. Natuurlijk waren zij wel iets bijzonders. Ze waren de enige zwarte familie in de buurt en in heel Amsterdam waren er misschien tien. Discriminatie kwam volgens hen pas met de grote golf Surinamers die in het midden van de jaren zeventig naar Nederland kwam. De enige die hinder van haar afkomst ondervond was Annie. In een interview vertelt ze dat ze zich al vroeg heeft leren verdedigen. Vanwege haar kleur mocht ze niet langer met haar eerste vriendje omgaan van diens ouders en op school werd ze gepest (Van der Heide 1996).

Dat de Stermannen niet of nauwelijks werden gediscrimineerd, betekent niet dat ze er niet mee werden geconfronteerd. Bij het halen van de krant las Otto dat er in Georgia weer een neger was gelyncht. Zijn moeder om uitleg vragende, deed zij het af met de stekelige opmerking dat deze waarschijnlijk opgehangen was omdat hij naar blanke vrouwen keek.[8] Haar dochter adviseerde ze later nooit met een neger te trouwen, al was die er zelf een voor de helft.[9]

Volgens Otto was zijn vader totaal ingeburgerd in de Nederlandse samenleving. Hij zat in een zangkoor en een fanfarekorps en was actief lid van de Hersteld Evangelisch-Lutherse Gemeente, de kerk van zijn vrouw (Maduro 1986, 184).[10] Minder voorspoedig ging het met diens huwelijk. In 1929 gingen hij en Betje uit elkaar. Als

men de verhalen mag geloven, moet Macario nogal een flierefluiter zijn geweest. Terwijl zijn vrouw zich de benen uit het lijf liep, hing hij zogezegd liever in het Vondelpark rond, waar hij zich afgaf met het vrouwelijk schoon.[11] Dat Macario maar al te graag de aandacht trok, is geen geheim. 's Zondags zat hij in een stijfgestreken wit overhemd voor het open raam en telkens als er iemand langskwam blies hij met zijn trombone de sterren van de hemel (Van der Heide 1996). Maar of hij zijn boekje te buiten ging, is nog maar de vraag. Jip Sterman vertelt dat zijn moeder een erg jaloerse vrouw was, die het bijvoorbeeld slecht hebben kon dat zieltjeswinnende dames van de Apostolische Gemeente haar man bezochten in haar afwezigheid.[12] Volgens Martin Sterman, de oudste die zich zijn vader nog kan herinneren, viel het met diens buitenechtelijke escapades wel mee: ‘Verhalen doen zo gauw de ronde. Er woonde maar een handjevol zwarte mannen in Amsterdam en als eentje zich in het openbaar met een andere vrouw vertoonde, werd dat onmiddellijk gesignaleerd. Mijn vader was niet gelukkig in Nederland. Wat moest hij anders dan in dat park te zitten. Hij was arbeidsongeschikt en thuis was hij ongewenst. Met de huishouding mocht hij zich niet bemoeien en in zijn culturele achtergrond leek mijn moeder nauwelijks geïnteresseerd.’[13] Martin haalt het pijnlijke incident op dat de enkele keer dat een andere zwarte zeeman zijn vader bezocht, hem de mond werd gesnoerd omdat ze Papiaments spraken met elkaar. Inderdaad schijnt er op zekere dag een zwarte matroos op de stoep te hebben gestaan. Toen die zich echter voorstelde bleek hij Martins halfbroer Jeremito uit Curaçao te zijn. Betje vond bij die gelegenheid uit dat manlief aan de andere kant van de wereld nog twee zonen en een dochter had, die hij elke reis bezocht.

Rekwisieten

Op zijn veertiende moest Otto van school om mee te verdienen. Als jongste bediende ging hij aan de slag bij effectenkantoor Prior, waar Guus al werkte. In feite was hij fietskoerier *avant la lettre*. Voor 25 gulden per maand bracht hij stukken rond van het ene grachtenpand naar het andere, iets wat hij met veel plezier deed. Beseffend dat ze niet hun hele leven kantoorklerk konden blijven, volgden de twee in de avonduren een opleiding tot gymnastiekleraar. Dat was geen overbodige luxe, want tijdens de crisis verloren beide broers hun baan, volgens Guus omdat de directie van Prior hem voor communist aanzag.[14] Na zijn ontslag leidde hij in opdracht van de Algemene, de bediendenbond van de NVV, in de buurt van Lunteren een kamp voor werklozen. Otto werd daar in een landontginningsproject ingezet. Dagelijks fietste het tweetal heen en weer naar Amsterdam voor gymnastiekles en om te stempelen. Het was een zware tijd die wel zijn vruchten afwierp. In 1934 sleepte Otto de felbegeerde M.O.-akte lichamelijke oefening in de wacht en Guus een jaar nadien.

Otto Sterman was erg sportief. Nadat hij met een acute aanval van jeugdreuma in het ziekenhuis was beland, nam hij boksles bij Krieger. Hij voetbalde bij AFC en speelde honkbal bij Quick en later bij ABC, de Amsterdamsche Baseball Club. Op zijn medespelers had hij in deze Amerikaanse sport een streepje voor; dat hij zwart was werd als een pre gezien. Als bokser had Otto veel succes. In 1931 schopte hij het tot kampioen half-zwaargewicht van Amsterdam. En toen het Nederlands honkbalteam in 1960 de Europese Kampioenschappen won, zou hij hun verzorger zijn.

Sterman leerde door voor boks-, roei- en zweminstructeur en volgde een opleiding heilgymnastiek en -massage, maar alle moeite ten spijt kwam hij als gymleraar moeilijk aan de bak. Nauwelijks kon hij rondkomen van het bescheiden aantal lessen dat hij op verschillende scholen gaf. Een briefje dat hij eind 1934 in de bus vond, bracht enige uitkomst: ‘Otto, wil je morgen (Vrijdag) tussen 12 en 2 even naar het kantoor van het Nieuw Schouwtooneel, Westeinde (boven Atlantic) gaan. Je zou daar kunnen werken. Vraag ƒ 2, - à ƒ 2,50 per avond. 't Is een leuk rolletje. Hoor ik nog iets daarna?’[15]

Het briefje was ondertekend door Han König, een jonge toneelspeler uit de buurt en een vriendje van Ko van Dijk. Sterman pakte het voorstel met beide handen aan. Op 8 januari 1935 speelde hij zijn eerste rolletje als West-Indische bediende in *De Familie Kegge*, een toneelbewerking van Hildebrands *Camera Obscura*. In Groningen loofde een recensent het gebruik van ‘levende requisieten’; ‘Een échte hond, een échte papegaai en een échte Surinaamsche bediende!’ riep hij uit.[16] Na zijn debuut speelde hij een knecht annex uitsmijter in *De Fakir* van Jan Lamers en Sophie de Vries jr. De manier hij waarop zijn typetjes neerzette, werd ‘raak en geestig’ genoemd.[17]

Eind 1935 vroeg het Amsterdamsch Tooneel Gezelschap Otto Sterman als leider van een door fascisten geplaagd negerorkest in *De Beul* van Pär Lagerkvist. In het tweede bedrijf van dit spraakmakende stuk tracht een groepje ariërs met alle geweld te verhinderen dat enkele zwarte muzikanten, waarvoor Walter Rens' Surinam Plantation Band was ingehuurd, hun lunch in dezelfde ruimte gebruiken als zij. Als deze gedwongen worden zonder eten het podium weer op te gaan, volgt een gevecht waarin de bandleider genadeloos doodgeschoten wordt. *De Beul* heeft veel pennen in beweging gebracht, niet om Stermans acteerprestatie waar niets op aan te merken viel, maar om het feit dat de NSB de opvoering van het antifascistische stuk op 1 december 1935 met veel tumult verstoorde. De relletjes in de schouwburg leidden tot een interpellatie in de gemeenteraad. Verboden werd *De Beul* niet, maar om verdere escalatie te voorkomen gaven Albert van Dalsum en August Defresne alleen nog enkele besloten voorstellingen (Albach 1982, 147-148).

‘Eén der negers’, stond er bovenaan Stermans script.[18] Het is kenmerkend voor het stereotiepe soort rollen dat hij te spelen kreeg. In 1939 was hij een ‘neger-steward’ in *Honeymoon* van J.B. Priestley, in *Lieve menschen* van Irwin Shaw masseur in een

Turks bad (notabene zijn eigen beroep), en in John Steinbecks *Van muizen en mensen* de negerkok Crooks. Hetzelfde jaar berichtte *Ons Tooneel* dat de neger eindelijk zijn plaats op de planken veroverd had:

> Vroeger verscheen de neger maar al te vaak op het tooneel om te worden uitgelachen; thans hebben vele negers een benijdenswaardige plaats in de wereld van het tooneel ingenomen. Het vermakelijke negertooneel is intusschen niet geheel verdwenen, de negers lachen graag en nimmer hartelijker, dan wanneer hij het om zich zelf kan doen (Faber 1939).

Het tijdschrift voor amateurtoneel hield evenwel niet de vaderlandse situatie voor ogen, maar die in de Verenigde Staten, waar Afro-Amerikaanse toneelspelers als Paul Robeson, en Jules Bledsoe met veel succes voor het voetlicht traden. Robeson was hier vooral bekend van *Showboat*, een revuefilm uit 1936 waarin zwarte en zwart geschminkte artiesten nog naast elkaar voorkwamen. Revolutionair was *The green pastures*, dat hetzelfde jaar verscheen. Hierin beeldde een *all-black* cast het scheppingsverhaal en dat van de zondvloed uit. Helaas mocht de film vooralsnog in Nederland niet worden vertoond (Faber 1939). Een zwarte god werd als heiligschennis gezien.

In tegenstelling tot Paul Robeson nam Otto Sterman een eenzame plaats in toneelland in. Theatergroepen wisten hem te vinden wanneer ze hem nodig hadden, maar voor niet-zwarte rollen achtte men hem ongeschikt. Tevergeefs probeerde *Het Nederlandsch Tooneel* Sterman uit als Londense bobby in *Gouden regen* van J.B. Priestley, maar met de beste wil van de wereld was van hem geen blanke politieagent te maken en zwarte waren destijds nog onbekend. Als hij zich al ergerde aan het feit dat hij alleen negers en oriëntaalse typen te spelen kreeg, dan was dat vooral omdat deze ondergeschikte baantjes hadden. In de Amerikaanse komedies die het land in de jaren dertig overspoelden, waren negers kelners, liftboys, taxichauffeurs en zo meer. Graag had Sterman eens een dokter gespeeld of kapitein.

Othello

Dat zwarte acteurs op het toneel minderwaardige beroepen hadden, was niets nieuws; een direct gevolg van de slavernij. Al in 1773, dat is negentig jaar voor de afschaffing ervan, had Nicolaas Simon van Winter het treurspel *Monzongo*, *of de Koninklijke Slaaf* geschreven. In het voorwoord verklaarde hij het Nederlandse volk een spiegel voor te willen houden: ‘Ik poogde hen de onbetamelijkheid der slavernij onder het oog te brengen; hen de stem der menselijkheid en het recht der eenvoudige natuur te doen horen en hun medelijden op te wekken.’[19] Op het toneel waren zwarte acteurs slaven, goed bedoeld of niet. Ze waren niet per definitie slecht, zoals joden werden uitgebeeld, maar werden wel in een negatief daglicht gezet (Groene-



Afb. 13.2 Halfzwaargewichten Otto Sterman en Smit tijdens de Amsterdamse bokskampioenschappen 1931. Sterman won.

boer 1995, 117-144). Ze waren onverantwoordelijk, kinderlijk en passief; jaknikkers die zonder al te veel protest hun ellendig lot aanvaardden. Prototype van de in stilte lijdende, onderdanige neger was de goedlachse Oom Tom uit *Uncle Tom's Cabin* van Harriet Beecher Stowe, dat hier bewerkt voor het toneel in maart 1853 volle zalen trok. In Amsterdam werd het melodrama gelijktijdig in de *Salon des Variétés* en de Stadsschouwburg opgevoerd. 'Iedereen wilde zich in het gezicht der negers en negerinnen verlustigen', meldde de op sensatie uit zijnde *Telegrafist*.[20]

Rondreizende *minstrel*-groepjes introduceerden het stereotype van de zingende en dansende neger. In 1847 traden hier de Ethiopian Serenaders op, de Creole Female Singers, het Zuid-Amerikaansch Neger- en Mulatten Gezelschap en de Lantum Negerzangers van Amerika (Klöters 1987, 34-36). Met Afrika en Zuid-Amerika hadden deze groepjes weinig van doen en met echte negers nog minder. Ze bestonden uit zwart geschminkte, blanke Amerikanen, die met zang en dans het leven op de plantages uitbeeldden. Welke indruk lieten de *minstrels* van zwarte mensen achter? Negers dansten raar, vond men, dierlijk en ongecontroleerd.[21]

Dat het ook anders kon, bewees Ira Aldridge, een van oorsprong Afro-Amerikaanse acteur die halverwege de negentiende eeuw de wereld met zijn Shakespearevertolkingen versteld deed staan. In 1855 bezocht hij Nederland. Om aan de verwachtingen te voldoen zong hij in het voorprogramma enkele slavenliedjes, maar toen hij als Othello het toneel beklom hield het publiek zijn adem in. Het *Algemeen*

Handelsblad prees zijn acteerprestatie, maar deed dit vervolgens teniet met de vraag of de rol van Moorse veldheer hem niet op het lijf geschreven was. Dat kon niet gezegd worden van de rollen die de 'Afrikaansche tragediespeler' de volgende dagen bracht: witgeschminkt speelde hij Shylock, Hamlet en Macbeth. In *De Koopman van Venetië* liet Aldridge met opzet zijn handen zwart. Zo begreep het publiek dat hij het ook over zijn eigen ras had, bij het uitspreken van Shylocks indrukwekkende pleidooi 'Heeft een jood dan geen ogen, geen handen, geen hart...?'

Sinds Aldridge is Othello vele malen gespeeld in Nederland, maar nooit meer met een zwarte acteur in de titelrol.[22] Sterman kon zich daar behoorlijk druk om maken. Dat er geen talent zou zijn, was geen excuus. Zelf had hij ruimschoots bewezen de rol aan te kunnen. Op uitnodiging van Yvonne Georgi speelde Sterman in 1956 Othello in een ballet van Erika Hanka, dat in het *Landestheater* te Hannover werd uitgevoerd. Met de nadruk op spéélde, want dansen was niet zijn sterkste kant. Om zijn rol vorm te geven, beeldde hij zich in de as van een wiel te zijn. Hij was het middelpunt en alle dansers draaiden om hem heen. Het was een succesvolle formule. Pogingen het ballet naar Nederland te krijgen, mislukten tot zijn spijt.[23]

Verwijderd

Zo toevallig als Otto Sterman aan het toneel kwam, belandde Martin in de muziek. Op zijn dertiende werd hij op straat aangehouden door een opgeschoten knul, die hem voor een Amerikaantje hield, met de vraag of hij loopjongen van zijn jazzorkestje The Bonsonians wilde worden. Dit bestond volgens Martin Sterman uit 'een twaalftal rijkeluiszoontjes, die het wel leuk vonden zo'n negertje in hun band te hebben'. Dat gaf er een authentiek tintje aan.[24] Annie startte haar zangcarrière aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog als kindersterretje in de operettes *Hallo Californië* en *De Koningin van Montmartre*. Met haar broertje Jip had ze leren toneelspelen bij de De Vrolijke Brigade in de Jordaan, een op socialistische leest geschoeid theatergroepje, waaruit later Circus Elleboog voortgekomen is. Op uitnodiging van Deense socialisten speelde De Vrolijke Brigade in 1936 een antiracistisch stuk in het Kopenhaagse zomertheater Tivoli. Het was een reis die veel indruk op de kinderen maakte, niet het minst doordat ze bij het overstappen in Hamburg op racistische leuzen getrakteerd werden als 'Juden sind unsere Hunden', compleet met karikaturen en al.[25]

Tijdens de oorlog leerde de familie Sterman pas goed wat rassendiscriminatie was. Annie, die les had van de joodse zanger Hermann Schey, moest een andere leraar uitzoeken. Nadat hem het spelen onmogelijk was gemaakt, belandde Martin eerst in het verzet en vervolgens in een concentratiekamp. Hij moest er geulen graven en weer dichtgooien en werd gedwongen zijn joodse medegevangenen te bewaken. Pas nadat hij ondertekend had goed behandeld te zijn, kwam hij vrij. Jip, die bij de Real Gold Bobbins Company werkte, een joods bedrijfje dat siermondstukken

voor sigaretten fabriceerde, moest met lede ogen toezien hoe alle werknemers werden weggehaald en dat een NSB'er, ene Van Munster uit Badhoevedorp, aan het hoofd werd geplaatst. Otto, die onder meer heilgymnastiek gaf op de Frederikschool aan het Weesperplein, maakte met zijn joodse leerlingen hetzelfde mee. In het jaarrapport van 1941 staat achter zes van hun namen het kille woordje ‘verwijderd’ geschreven.[26]

Om aan voedsel te komen, overwinterde Otto Sterman als boerenknecht in Terwolde en Olst, waar hij tot na de bevrijding bleef. In Amsterdam had zijn achtergebleven familie het zwaar. Bij het zoeken naar brandstof deed zich een voorval voor dat Jip Sterman tot op de dag van vandaag betreurt. Toen hij 's nachts met Martin in de De Lairessestraat houten bielzen tussen de tramrails weghaalde, werden ze door een Duitse soldaat betrapt. De man trok zijn pistool en om zijn broer te beschermen schoot Martin hem dood.[27]

Voorgeschreven

Na de oorlog barstten de bevrijdingsfeesten los. De Amerikanen, Canadezen en de eigen bevolking schreeuwden om vermaak. Voor artiesten waren het gouden tijden. Ook de Stermannen pikten hun graantje mee. Jip speelde een blauwe maandag als gitarist in een bandje met Harry Brahms en Loe Drenth. En Annie zong in de jazzband van Lou Holtuin en Kid Dynamite, door wie zij werd ontdekt. Van acht tot twaalf uur 's nachts trad ze in het Lido voor de Canadese officieren op. Na afloop werd ze netjes per jeep thuisbezorgd, een doos vol lekkers op de schoot.

Topsy Milton gaf Annie Sterman het advies zich uit commercieel oogpunt voor Amerikaanse uit te geven. Zelf trok Topsy in La Bonanza volle zalen met haar viermansformatie, waarin Dick Elgg uit Nederlands-Indië en de Surinamers Henri Alberga en Arthur Pay zaten. Zij gaf het publiek waar het om vroeg, aldus het *Algemeen Dagblad*, dàt was de reden van haar succes: ‘Exotisch kunnen zij zijn, en dan weer fel-Amerikaans, Indische liedjes spelen zij zo goed als *Bruine bonen met rijst*.’[28]

Annie Sterman veranderde haar naam in Ann, maar zich voor Amerikaanse uitgeven ging haar toch wat te ver. In 1946 werd ze gevraagd in België op te treden, waar ze zo'n succes had dat ze haar moeder voor bijna een jaar liet overkomen. In Parijs voegde ze zich bij haar broer Martin, inmiddels een gevierd jazzmuzikant, en ging met hem op tournee naar Italië en Zwitserland. Terug in Nederland introduceerde Boy Edgar de zangeres in het nachtclubcircuit. Haar beste tijd beleefde ze bij Max Woiski, die in de Leidsestraat een Caraïbisch restaurant had met live muziek.

Met het Metropole Orkest van Dolf van der Linden trad Ann Sterman voor de radio op (Openneer 1994). Haar repertoire was enorm. Het strekte zich uit van Billy Holliday tot Ella Fitzgerald, haar grote idool. Maar zich aanpassen aan de wensen van het publiek, daar ontkwam ook zij niet aan. Op televisie zong Ann aan het bed van een Surinaams meisje: ‘Ik denk niet dat ik voor jou een kam kan vinden, je hebt

kroezig prikkeldraadhaar.' 'Natuurlijk heb ik daar wel wat van gezegd, maar wie ben ik? Dat waren voorgeschreven teksten', verklaarde ze later nuchter.[29]

Zwarrt

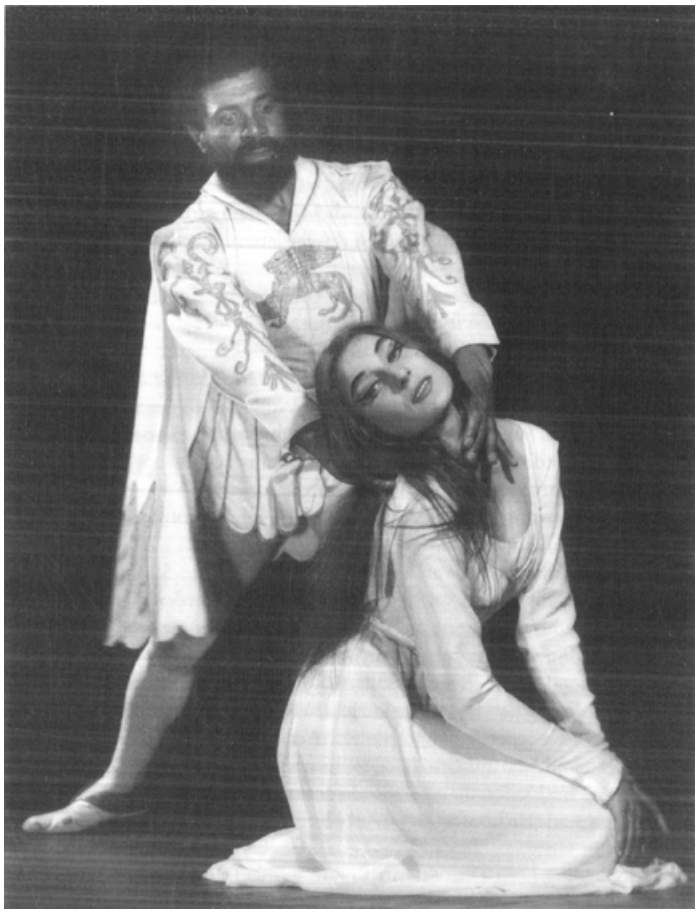
Na de oorlog verging het Otto Sterman niet slecht. Hij gaf fysiotherapie in het Emma Kinderziekenhuis en de gevangenis. Hij werkte voor de politie, de GGD en andere gemeentediensten. En ook als acteur vond hij voldoende werk. Op 17 september 1947 huwde hij Magda Bon, die net als hij heilgymnastiek en -massage onderwees en hem twee dochters gaf. 's Avonds zat het Centraal Theater vol vrienden en familie, want op je trouwdag speelde je gewoon door.

Cor Hermus bood Sterman in 1947 een jaarcontract aan bij Comedia, dat tot driemaal toe werd verlengd. Een vaste aanstelling heeft hij echter nooit gehad. Met het acteren viel zijn eigenlijke werk als gymnastiekleraar en fysiotherapeut moeilijk te combineren, zodat hij dit opgeven moest. Het was het begin van een nieuwe reeks stereotiepe rollen. In *Maya* van Simon Gantillon speelde hij een kleedjeskoopman en in *De dag van je leven* van William Saroyan een gekleurde pianist.

De rol van Crooks in John Steinbecks *Van muizen en mensen* speelde Sterman in de loop der jaren maar liefst vier maal, steeds in een andere bezetting. Dat wil zeggen: zijn tegenspelers waren steeds nieuw, maar voor de oude negerkok was er maar een geschikte acteur en dat was hij. De manier waarop hij zijn rol neerzette, varieerde sterk. In 1939 liet Louis Saalborn hem vrij er zelf invulling aan te geven. Om zich in te leven in zijn personage hield Otto Sterman zich zijn in 1934 overleden vader voor, wiens accent hij overnam. Maar de ruimte die Saalborn hem gaf, gunde Max Croiset hem in 1953 niet. Oneens was Sterman het met het kinderlijke accent dat hem aangemeten werd. In zijn archief bevindt zich nog het typoscript met regieaanwijzingen. Hier en daar heeft hij geprobeerd de tekst te fatsoeneren, maar desondanks springen de dubbele r-en je tegemoet:

> **Crooks** (scherp tegen Lennie die opkomt): Jij hebben geen recht te komen in mijn kamer. Ditte hier mijn kamer is. Niemand recht hebben in mijn kamer te komen dan ik [...]. Vooruit, ga eruit, ga uit mijn kamer uit: Ikke mag niet in slaaphuis komen - jij mogen niet in mijn kamer komen.
> **Lennie**: Waarom mag jij dat niet?
> **Crooks** (kwaad): Omdat ikke zwart ben. Zij spelen daar kaart. Maar ikke mag niet spelen omdat ikke zwarrt ben. Zij zeggen ikke stinken. Nou, ik zeg jou, jullie allemaal stinken voor mij.[30]

Werd Sterman bij uitzondering eens niet om zijn kleur getypcast, dan was het wel om zijn atletische figuur. In *As you like it* speelde hij de worstelaar Charles en in *Androcles en de leeuw* een wapensmid. 'Weer een dommekracht, een underdog met



Afb. 13.3 Otto Sterman als Othello in een ballet van Erika Hanke, Hannover 1956

spieren', uitte hij zijn gram in *Het Parool*.[31] Een rol waarmee Otto Sterman zich beter vereenzelvigde, was die van negerofficier in *Van ander ras*, dat in 1948 door amateurvereniging Hierna Beter uit Koog aan de Zaan werd opgevoerd. In navolging van Londen, waar *Hamlet* in een geheel zwarte cast was opgevoerd, kwam Jan Lemaire jr. op het lumineuze idee om hetzelfde met Wrights *Zoon van Amerika* te doen. De acteurs dacht hij onder het na de oorlog sterk groeiend aantal Surinaamse

studenten te vinden. Het plan ging uiteindelijk niet door. Cruciaal was dat Sterman de hoofdrol op zich nam, maar die zat aan Comedia vast.

Kiezen

De oorlog had Otto Sterman sterker bewust van zijn kleur gemaakt. Het stak hem dat de zwarte Amerikaanse en Canadese soldaten, die hier tijdens de bevrijding als helden waren binnengehaald, in eigen land weer letterlijk achter in de bus moesten plaatsnemen en als tweederangs burgers werden behandeld.

Bij Nola Hatterman, voor wie hij soms poseerde als schildersmodel, ontmoette hij Surinaamse studenten en intellectuelen, die zich in de cultureel-maatschappelijke vereniging Ons Suriname verzamelden. Behalve Otto Huiswoud, die voorzitter was, trof hij er E.A. Gessel en Hein Eersel, die in *De Westindiër* publiceerden, de schrijver Rudy Bedacht, Frits en Hetty Pengel, William de Vries, Eddy Waaldijk en andere voorvechters van Surinaams zelfbeschikkingsrecht en soevereiniteit. Op de steeds terugkerende feesten en bijeenkomsten kwam hij in aanraking met de Surinaamse literatuur en muziek. Hij hoorde er liedjes over Bo Anansi en Paramaribo. En zoveel hij kon profiteerde hij van de kleine selecte bibliotheek die hem bij Ons Suriname ter beschikking stond.

Totdat Edwin Thomas het van hem overnam leidde Otto Sterman bij Ons Suriname een theatergroepje. En wat Jan Lemaire vier jaar eerder niet lukte, lukte nu wel. Op 13 september 1952 werd met louter zwarte acteurs *De geboorte van Boni* in het Minerva Paviljoen opgevoerd. In dit volgens critici zwak geschreven maar politiek belanghebbende stuk verbindt Eddy Bruma, toen nog rechtenstudent, de vrijheidsstrijd van de achttiende-eeuwse Surinaamse bosnegers met die van de nationalisten in de twintigste eeuw. Het handelt over de moeder van de legendarische guerrillaleider Boni, die misbruikt door haar meester zwanger de plantage ontvlucht.[32] Bruma haalde Sterman persoonlijk over de zware rol van priester te spelen. En Nola Hatterman (zie hoofdstuk 15) ontwierp de kostuums en het decor.

Een toneelopleiding heeft Otto Sterman nooit gevolgd. In een tijd waarin het amateur-en beroepstoneel nog strikt gescheiden waren, baarde dit soms opzien. Veel had Sterman aan zijn sportopleiding te danken; zijn postuur, houding en soepele manier van bewegen. Aan het lesgeven aan dove kinderen hield hij een goede dictie en mimiek over, en verder keek hij de kunst van zijn collega's af. De Russische toneelspeler Peter Sjarov, die bij Comedia Maxim Gorki's *Nachtasyl* regisseerde, leerde hem Stanislavski's acteermethode. Vanuit zijn eigen ervaringen en emoties moest hij opgaan in zijn rol. Egbert van Paridon, die bij toneelgroep Centrum af en toe de kleedkamer met Sterman deelde, herinnert zich nog goed hoe serieus deze zich op zijn rol voorbereidde. Voordat hij in *De eerbiedige lichtekooi* alsof de duivel hem op de hielen zat het

toneel opvloog, rende hij zich eerst vijftien minuten langs de Amstel buiten adem, aldus Van Paridon.[33]

De eerbiedige lichtekooi van Jean Paul Sartre was een keerpunt in Stermans leven. Evenals *Van muizen en mensen* speelde hij het vanaf 1950 vier maal. Wat hem aansprak in Sartre's filosofie, was dat in plaats van zich achter een god te verschuilen de mens zelf verantwoordelijk is voor de keuzes die hij maakt. In *De eerbiedige lichtekooi* moet iedereen kiezen, de hoer, de senator en zijn zoon. Iedereen kiest, behalve de van aanranding beschuldigde neger. Die heeft geen stem. Die wordt alleen maar opgejaagd.[34]

In 1952 kwam Otto Sterman zelf voor een cruciale beslissing te staan. Uit bezuinigingsoverwegingen ontsloeg Comedia bijna de helft van zijn acteurs onder wie ook hem. Het werk lag niet voor het oprapen. Er waren maar weinig rollen waarvoor hij in aanmerking kwam en zelfs die gingen aan zijn neus voorbij. Bij de Nederlandse Comedie werd Johan Fiolet in *De koopman van Venetië* als prins van Marokko zwart geschminkt. En kort na de première werd Sterman in *Van muizen en mensen* door Ad Noyons vervangen, alweer een blanke acteur. De maat was vol. Terugkeren naar het beroep van gymleraar of masseur wilde Sterman niet. Hij besloot een nieuwe weg in te slaan. Als er dan toch van zijn kleur gebruik dan wel misbruik werd gemaakt, kon hij dat maar beter zelf doen. Hij besloot voordrachten te geven over zijn onderdrukte medemens.

Boodschap

Dat hij kon voordragen, had Sterman gemerkt tijdens de VARA-propagandatournee ‘Hallo, hier Hilversum’, waarvoor Carel Rijken hem in 1951 had gevraagd. Het was een slopend jaar waarin hij evenwel een enorme podiumervaring opdeed. Avond aan avond trad hij in Nederland en België op met het dansorkest The Ramblers, de zanger Max van Praag en de jodelaarster Olga Lowina, 160 keer in totaal. Wat hem opviel was dat de mensen, gekomen voor lichtvoetig amusement, aandachtig naar zijn verhaal luisterden. Met een serieuze boodschap kon blijkbaar ook een groot publiek worden bereikt, concludeerde hij.

De inhoud van zijn voordrachtavonden stelde hij samen met zijn vrouw Magda, die korte verhalen voor hem schreef en programmablaadjes verkocht. Eddy Bruma vertaalde Anansi-tori voor Sterman en Rosey E. Pool Afro-Amerikaanse literatuur. Veel had Sterman aan Manuel van Loggem te danken, die hem regelmatig voor de radio vroeg. In 1951 verzorgde Van Loggem onder de titel ‘Ook ik ben Amerika’ drie programma's over ‘het ontstaan en de achtergrond van de Noord-Amerikaanse negercultuur’, en het jaar daarop ‘De harp van Ebbenhout’, een radioserie over slavernij. In 1956 resulteerde de samenwerking tussen Sterman en Van Loggem in diens bloemlezing *Meesters der negervertelkunst*, met ‘Nansi en Temekóe Temebè’ en Eddy Bruma's ‘De Fuik’.

Sterman gaf voordrachten voor het Instituut voor Arbeidersontwikkeling, de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, de Volksuniversiteit, het COC, en zo meer. Hij sprak op bijeenkomsten van plattelandsvrouwen, ‘contactavonden voor de rijpere jeugd’ en ook in de kerk was hij een graag geziene gast, vooral rond Pasen en Kerstmis. Een optreden van Sterman betekende een goed gevulde collectezak.

Na zijn eerste programma kwamen *Ebbenhout*, *De neger spreekt*, *Alleen voor blanken* en *Zo was Curaçao*, waarin extra aandacht voor Antilliaans schrijverstalent. Onderbroken door negro-spirituals, gospelsongs of zijn eigen dwarsfluitspel, droeg hij voor uit Meyer Sluysers *De bevrijding van Haïti*, Josef Redings *Noem mij geen nikker* en Frank Arions *Stemmen van Afrika*. Vast onderdeel bleef Langston Hughes' gedicht ‘Ik ben een neger’, de rest paste hij voortdurend aan. Jack Gilberts *Gebed van Ouwe Joe*, waarin deze God om lang sluik haar en een mager wit gezicht smeekt, kon misschien nog midden jaren vijftig, maar na de acties van de Black Panters in Amerika beslist niet meer. ‘Black is beautiful’, was het credo voortaan.

Was het geven van voordrachten aanvankelijk misschien een handige zet, hoe meer Sterman zich in de problematiek verdiepte, hoe meer hij geëngageerd raakte. Hij droeg passages voor uit Martin Luther Kings redevoeringen en verhaalde over de schoolstrijd in Little Rock, de busboycot in Alabama en de mars naar Washington. Het monsterproces in 1959 tegen 156 van hoogverraad beschuldigde tegenstanders van het Zuid-Afrikaanse apartheidsregime ging hem zwaar aan het hart. Fel haalde hij in *Het Parool* uit naar Wim Kan, die alsof er niets loos was terug van tournee berichtte: ‘Alles plezierig in Zuid-Afrika!’[35]

Bruine Hollander

Een mijlpaal in Otto Stermans loopbaan waren zijn reizen naar Suriname en de Antillen. Nadat eerder het Maranatha-kwartet Nederland had aangedaan, reisde hij in 1960 op uitnodiging van het Sticusa, de Stichting voor Culturele Samenwerking, met zijn vrouw naar de West. Zijn tournee was geen onverdeeld succes. Een lokale krant plaatste er de nodige kanttekeningen bij. Werkte Stermans programma opbouwend in Nederland, waar het publiek met een probleem geconfronteerd werd dat het zelf nooit had meegemaakt, voor de overzeese rijksdelen gold dat zeker niet:

> Voor Suriname is de gelijkstelling een feit en het houden van voordrachten welke tot doel hebben om deze menselijke gelijkgerechtigheid te bereiken maakt hier te lande de indruk van het intrappen van een open deur. Het heeft hier geen nut meer om nogmaals de gruwelijke bijzonderheden op te halen uit de slaventijd waaraan de afstammelingen liever niet herinnerd worden en waarvoor de nog aanwezige blanken niet verantwoordelijk gesteld kunnen worden. In een land als Suriname waar gekleurden en blanken samenwerken op voet van gelijkheid kan een sterk ophalen van het ellendige verleden en het belichten van de slechte verhoudingen tussen

> blanken en negers elders, leiden tot een generalisering en verscherping tussen de groepen welke bepaald niet wenselijk is te achten.[36]

Lang niet iedereen ontving de 'bruine Hollander' met open armen.[37] Zijn programma was te historisch en negatief, een kritiek die hij in Nederland ook wel kreeg. Desalniettemin vertrok Sterman in 1963 opnieuw naar Suriname om er het eeuwfeest bij te wonen van de afschaffing der slavernij. Zijn overtocht verdiende hij met het geven van voordrachten aan boord. Een jongen op wie hij tijdens zijn rondreis een grote indruk maakte, was Stanley Slijngaard (1939), beter bekend als Sombra, die om de goden gunstig te stemmen jarenlang een gekreukeld portretje van Sterman bij zich droeg. 'De manier waarop hij zijn werk presenteerde vond ik zo geweldig, dat ik geïnspireerd raakte om ook voor te dragen. Vooral dat ene gedicht over hoe de *negro spirituals* zijn ontstaan', aldus de Coroniaanse schrijver, die in de jaren zeventig krachtig stelling nam tegen de uitbuiting van zijn volk en als lid van theatergroep Makandra voor onafhankelijkheid vocht.[38]

In de pers werd Otto Sterman als ambassadeur van zijn volk afgeschilderd. Er ging geen statuutdag of oorlogsherdenking voorbij of hij was van de partij. In zijn *Treitertrends* stak Kees van Kooten de draak met zoveel eerbaarheid: 'Als het gebeuren iets plechtigs heeft, als er iets herdacht moet worden of als er even moet worden stilgestaan bij iets waarvan we allemaal hopen dat het nooit wéér zal gebeuren, is het raadzaam de Verplichte Figuur Otto Sterman te engageren. Vergeet daarbij niet uw publiek te instrueren, dat als Otto Sterman zijn gedicht heeft gezegd, er niet mag worden geapplaudisseerd.'[39]

Sterman was nu eenmaal een bekende Nederlander, een status die hij voor een groot deel aan zijn televisiewerk te danken had. In 1948 verscheen hij voor het eerst op de buis. Erik de Vries, nestor van de experimentele televisie, had hem als 'negerdominee' in een cabaretprogramma van Martie Verdenius gezien en hem gevraagd dit voor de camera nog eens dunnetjes over te komen doen. Voor een bijeengeraapt klasje zwarte kinderen, waaronder zijn eigen dochters en de zoontjes van Jip, droeg Otto Sterman enkele door James Weldon Johnson opgetekende bijbelverhalen voor, zoals die in zwarte zondagsscholen werden verteld: 'Noach was een nette man. Hij was nog nooit met de politie in aanraking geweest [...]'[40] Een prominente rol was voor hem weggelegd op de Nationale Energiemanifestatie E-55, waar onder de naam van Evangelisatie '55 ook de kerk vertegenwoordigd was: 'God als bron van alle energie!' Op een dertigtal over het terrein verspreid staande monitors vertelde hij opnieuw het verhaal van de zondvloed, waarna Mies Bouwman de kijkers naar een bijbelkiosk verwees.

Veel reacties kreeg Sterman in 1957 voor zijn aandeel in het door de VPRO uitgezonden 'Advocaat pro Deo', waarin Gordon Heath zijn tegenspeler was. Door de pers werd dit door Stanley Mann geschreven televisiespel, waarin een zwarte advocaat een blanke man verdedigt die van mishandeling van een zwarte man werd ver-

dacht, de grond in geboord, wat niet wegnam dat veel kijkers zich in de problematiek herkenden. Spectaculair was Stermans titelrol in O'Neills *Emperor Jones*, dat in 1953 door Willy van Hemert in de Victoria Regiahal van Diergaarde Blijdorp opgenomen werd. Behalve hij werkten Jip Sterman, Prins Kaya en Paula Ribbens aan dit zwarte keizersdrama mee.

Inmiddels was Sterman allang niet meer de enige zwarte acteur in Nederland. In Tom Manders' cabaret Saint Germain de Prés deed Marius Monkau eind jaren vijftig van zich horen. Monkau, die nog gymles van Sterman had gehad, was evenals hij een geboren Amsterdammer. Zijn vader was Surinaams en zijn moeder half Nederlands en half Schots. Na het uiteenvallen van het dansgroepje waarmee hij door Europa trok, was in 1957 de Amerikaanse showboy Donald Jones in Amsterdam blijven hangen. Jones kon niet alleen redelijk toneelspelen, maar ook dansen en zingen, al was het met een zwaar accent. Bij het publiek stond Jones vooral bekend als Dinky, een rol die hij vanaf 1959 in Annie M.G. Schmidts succesvolle televisiecomedie *Pension Hommeles* vertolkte en waarin hij het even populaire liedje *Ik zou je in een doosje willen doen* zong.

Zijn altijd brede lach bezorgde Donald Jones het imago van onbezorgde vrolijkheid en eeuwige jeugd, een beeld waaraan hij graag meewerkte. Hij was zo bekend, zei hij, omdat men hem ‘zo aardig’ vond. Dat hij op straat met ‘Gekke Donald’ nageroepen werd en mensen hem soms pardoes over zijn zwarte bol streken, ervoer hij niet als prettig maar hij nam het voor lief. In Jones' optiek was alles hier rozengeur en maneschijn. Vergeleken met die van New York waren de Amsterdamse straten schoon, er waren geen zwervers en bovenal werd er niet gediscrimineerd![41] Misschien maakte hij het als bekende Nederlander zelf niet mee of sloot hij zijn ogen ervoor, maar dat discriminatie wel degelijk voorkwam, kan hem moeilijk zijn ontgaan. In 1964 was het een grof schandaal dat Surinaamse studenten de toegang geweigerd werd in de Lucky Star, een populaire dansgelegenheid waar Donald Jones veel kwam. (Zie over Jones verder hoofdstuk 17.)

Jones' zwarte bewustzijn kwam rijkelijk laat - pas in de laatste tien jaar doet hij in de pers boute uitspraken over racisme, minderheden en integratie, en maakt zich openlijk kwaad over de positie van zwarte acteurs in Hollywood.[42] Marius Monkau, die eind jaren zestig maar liefst 850 maal in *Hair* de hoofdrol speelde, zwaaide veel eerder om. Naar eigen zeggen was het Jaap van der Merwe die hem functioneel met zijn zwart-zijn om leerde gaan. In 1979 startte Monkau met Rob van Meeberg en Andries Mok het programma *We staan er gekleurd op*, bij welke gelegenheid hij verklaarde nooit meer onderdanige negerrollen te zullen spelen. Hij had er genoeg van om zoals in Boubers *De Jantjes* als ‘de neger’ op de rolverdeling te boek te staan. Gebruikt en misbruikt worden waren volgens Monkau hetzelfde. De maat was vol toen regisseur Rob Touber ‘trek maar een blik negers open’ grapte tijdens de repetities van *Het oproer kraait*. ‘Toen heb ik min of meer besloten nooit meer iets te doen

vanwege m'n buitenkant. Tenminste niet in die onderdanige Oom Tom-achtige rollen. Zoals Donald Jones dat doet. Vreselijk.'[43]

Uitnodiging

Begin jaren zeventig vormden middelbare scholieren Stermans grootste publiek. Met de komst van steeds meer Surinamers in Nederland, waren racisme en discriminatie onderwerpen die hen in toenemende mate bezighielden. Aandoenlijk is de bekentenis die een van zijn leerlingen hem in 1971 deed: 'De keren dat ik op het station loop, loop ik daar midden tussen de mensen van allerlei soorten. Van wit tot zwart. En ik betrap me er zelf op, dat ik mezelf gewoon niet lekker en niet safe voel als ik naast iemand zit die niet blank is. En heus meneer Sterman dan haat ik mezelf.'[44]

Op sommige scholen liep Sterman tegen gesloten deuren op: 'Waarom de kinderen op ideeën gebracht, die er bij hen niet zijn?'[45] De directie van Stichting Het Schoolconcert, die Sterman uitzond, verzocht hem zijn programma meer te actualiseren: 'Tenslotte bestaat gelukkig slavernij in de vroegere zin niet meer en is bijgevolg toch eigenlijk een historisch feit geworden.'[46]

Terwijl Stermans populariteit als voordrachtskunstenaar geleidelijk afnam, stond hij als acteur opnieuw volop in de belangstelling. In 1978 speelde hij bij het RO-theater de rol van generaal in *Het Balkon* van Jean Genet, eindelijk een rol die niet speciaal voor een zwarte acteur geschreven was. En bij Persona was hij een Venetiaans edelman in Shakespeare's *Het temmen van de feeks*. Pim de la Parra vroeg hem voor zijn film *Wan Pipel* en ook werd hij eind jaren tachtig door allerlei allochtone toneelgroepen herontdekt zoals het Molukse Tifa, waarbij hij als verteller in *De Zeetuin* stond. Sterman kreeg een nieuw soort rollen toebedeeld, namelijk die van orakel en wijze oude man. Onder regie van Rufus Collins speelde hij in *Antigone* de blinde ziener Teiresias. Het was de derde rol die hij bij De Nieuw Amsterdam vervulde, een rol die hem in 1992 met het hele gezelschap naar het vrije Zuid-Afrika voerde, na al zijn voordrachten heilige grond voor hem.

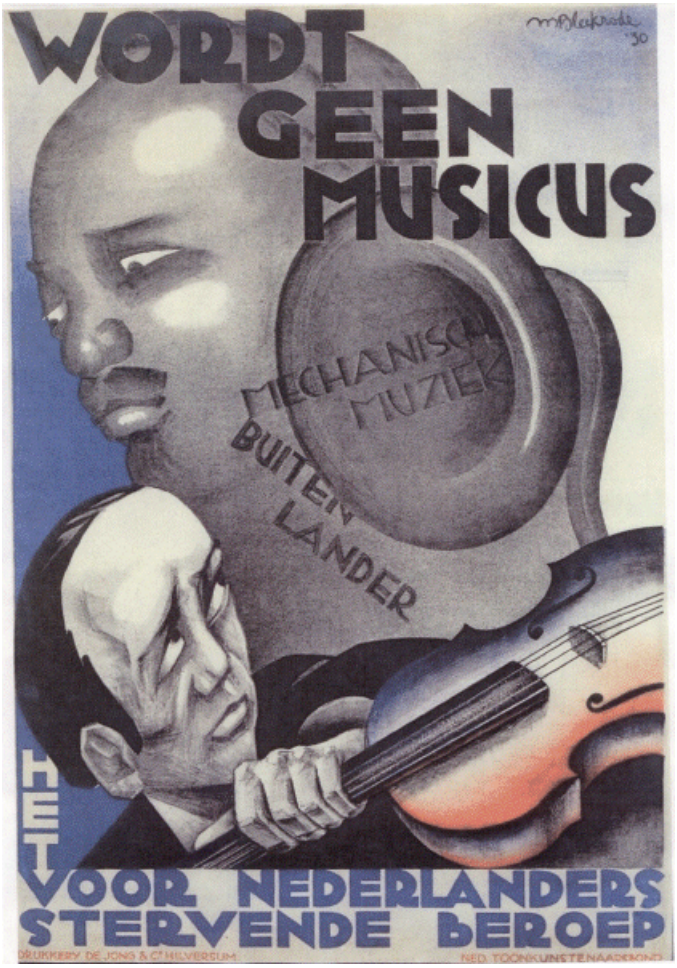
Bij theatergezelschap Hanascine, dat zich ten doel stelde onbekend Latijns- en zwart-Amerikaans repertoire te brengen, speelde Sterman in 1988 onder regie van Ricardo Anasagasti een oude doodgraver in *Uitnodiging aan de dood* van de Mexicaanse toneelschrijver Xavier Villaurrutia. De dood als thema sprak Otto Sterman erg aan. Hij herinnerde zich het groenfluwelen album met koperen sloten dat bij zijn ouders op tafel lag, met daarin de fascinerende foto van een jong gestorven zwarte man, liggend in een open kist. In *De Uitkrant* verzuchtte de acteur dat in Latijns-Amerikaanse landen zoveel vrijer omgegaan wordt met de dood. Pas nadat iedereen, de lijkgravers inclusief, de nodige glaasjes opheeft, wordt de kist gesloten, aldus Sterman, en 'denk niet dat ze rechtstreeks naar de kar lopen waar de kist op of in moet.

Eerst maken ze een serie bochten met danspasjes om de boze geesten te misleiden. Pas dan gaat men naar het graf.'
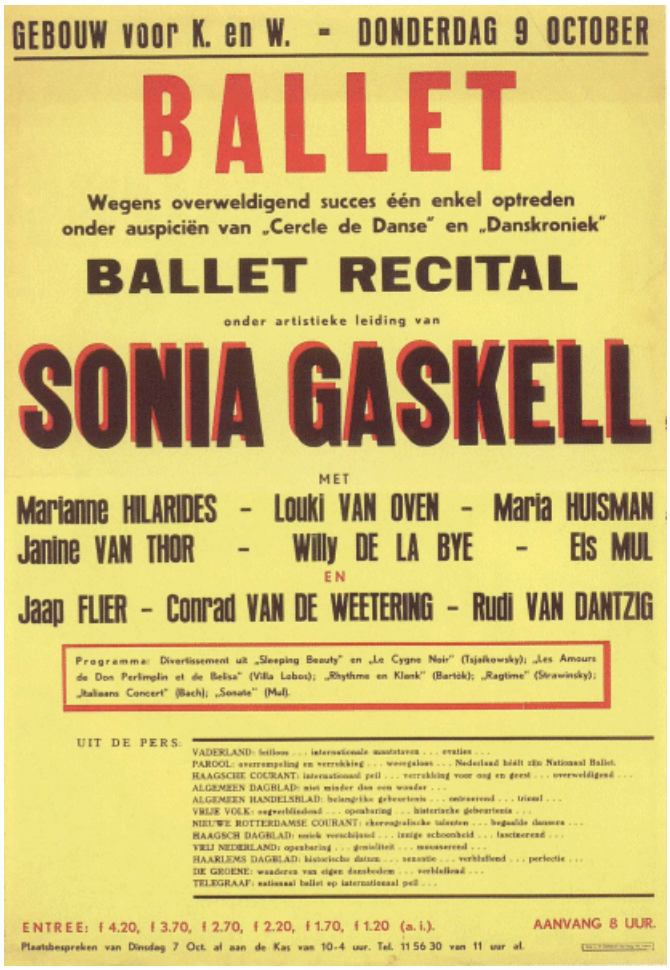
Op de vraag hoe het Nederlandse publiek op *Uitnodiging aan de dood* zou reageren, antwoordde Sterman gevat dat men die misschien niet zou durven aannemen.[47] In Villaurrutia's stuk vertegenwoordigde Sterman alles wat bruist en leeft. Het roept de vraag op hoe de acteur en voordrachtskunstenaar tegenover zijn eigen vergankelijkheid stond. Volgens zijn tweede vrouw Marijke Sterman-Vleeschdraager heeft hij dit onderwerp tot aan de dag van zijn dood op 19 november 1997 angstvallig vermeden.[48] Een jaar eerder vertrouwde Sterman *HP/De Tijd* toe: 'Ouder worden interesseert me geen moer; ik ben een realist. Een mens kan zijn leven lang wennen aan de gedachte dat hij geboren is en zal doodgaan. Het is een domme weerbarstigheid daar moeite mee te hebben.'[49]

Joost Groeneboer

*1



I Affiche Meyer Bleekrode, *Wordt geen musicus. Het voor Nederlanders stervende beroep*, 1930


GEBOUW voor K. en W. - DONDERDAG 9 OCTOBER
BALLET
Wegens overweldigend succes één enkel optreden
onder auspiciën van „Cercle de Danse" en „Danskroniek"
BALLET RECITAL
onder artistieke leiding van
SONIA GASKELL
MET
Marianne HILARIDES - Louki VAN OVEN - Maria HUISMAN
Janine VAN THOR - Willy DE LA BYE - Els MUL
EN
Jaap FLIER - Conrad VAN DE WEETERING - Rudi VAN DANTZIG
Programma: Divertissement uit „Sleeping Beauty" en „Le Cygne Noir" (Tsjaikowsky); „Les Amours de Don Perlimplin et de Belisa" (Villa Lobos); „Rhythme en Klank" (Bartók); „Ragtime" (Strawinsky); „Italiaans Concert" (Bach); „Sonate" (Mul).
UIT DE PERS:
ENTREE: f 4.20, f 3.70, f 2.70, f 2.20, f 1.70, f 1.20 (a. i.).
AANVANG 8 UUR.
Plaatsbespreken van Dinsdag 7 Oct. af aan de Kas van 10-4 uur. Tel. 11 56 30 van 11 uur af.

II Affiche van Gaskells Ballet Recital uit 1952



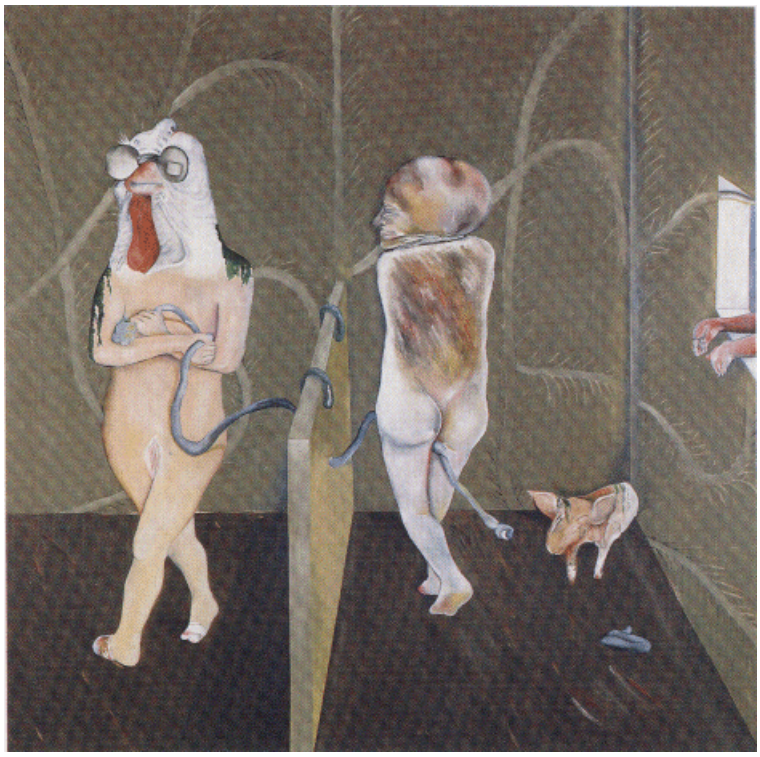
III Marion Bloem, *15 × Indisch*



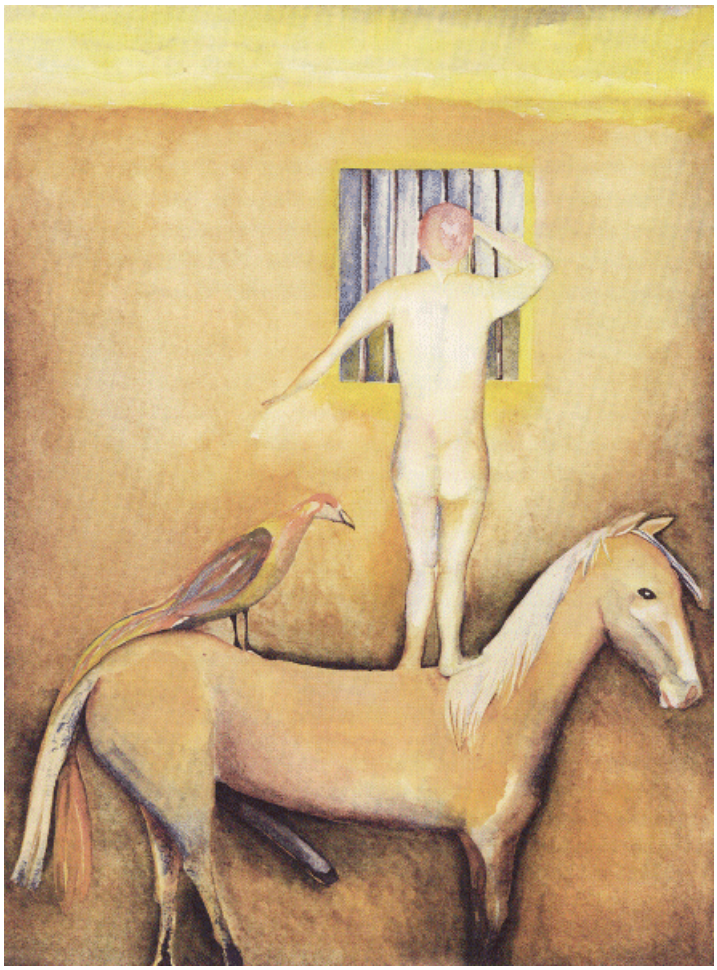
IV Nola Hatterman, *Op het terras*, 1930



V Nola Hatterman, *Pieta*, 1949



VI Breyten Breytenbach, *Mijn leven en ik*, z.j.



VII Breyten Breytenbach, *Te laat nu*, z.j



VIII Platenhoes van de hit ‘Arabian Affair’ met buikdansende Yonina, 1978

Eindnoten:

* Met dank aan Marijke Sterman-Vleeschdraager, Magda Bruno, Ann Margareth Sterman, Jip Sterman, Martin Sterman en Annemarie Cottaar.
1 Otto Stermans eerste voordrachtsavond op 3 maart 1952 is gereconstrueerd met behulp van recensies later dat jaar uit zijn plakboeken.
2 *Der Papalagi - Die Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea* werd in 1920 uitgegeven door Erich Scheurmann. In de inleiding schrijft hij dat hij de redevoeringen opgetekend heeft aan de hand van notities die het opperhoofd hem in goed vertrouwen heeft getoond. Er gaan echter stemmen op dat het zijn eigen geesteskind zijn. Zie: Van Ingen (1982).
3 Van Loggem (1956, 6-7). Arocha (1999).
4 Langston Hughes, *Negro*, 1922; onbekende vertaling in archief Otto Sterman.
5 Gesprek met Jip Sterman 2002.
6 Idem.
7 ‘Ook Otto Sterman bezocht onze school’, knipsel van ca. 1955 in Archief Otto Sterman.
8 Van Leeuwen (1985).
9 Gesprek met Ann Sterman 2002.
10 Maduro (1986, 184)
11 Ann Sterman, die zonder haar vader opgroeide, was naar eigen zeggen ‘met haar moeder getrouwd’. Gesprek met Ann Sterman 2002.
12 Gesprek met Jip Sterman 2002.
13 Gesprek met Martin Sterman 2002.
14 Fortgens (1969).
15 Plakboeken Otto Sterman.
16 ‘De familie Kegge in de Groningsche Schouwburg. Levende Requisieten’, krantenknipsel uit 1935 in Archief Otto Sterman, Plakboek 1935-1951.
17 Krantenknipsel uit 1935 in Archief Otto Sterman, Plakboek 1935-1951.
18 Archief Otto Sterman, Plakboek 1935-1951.

19 Van Winter (1774). Zie ook: Paasman (1984) 135.
20 Gagliostri (1853).
21 Versterkt door de Cakewalk en andere ‘negerdansen’ die hier rond 1900 werden geïntroduceerd, hield dit beeld stand tot ver in de twintigste eeuw, met als hoogte- en dieptepunt Al Jolson in *The Jazz Singer* (1929), de eerste sprekende film.
22 In 2000 is door het Onafhankelijk Toneel een Arabischtalige voorstelling van de *Moor van Venetië* gegeven, waarbij Othello (Bert Luppes) een witte generaal was met een Marokkaanse geliefde.
23 Met Annet Nieuwenhuyzen droeg hij in 1981 passages voor uit *Othello* voor de Muiderkring, waar hij vanaf 1962 actief lid van was.
24 Gesprek met Martin Sterman, 2002.
25 Gesprek met Jip Sterman, 2002.
26 Archief Otto Sterman.
27 Gesprek met Jip Sterman, 2002.
28 ‘Vier mannen, één vrouw en een fel rhythme’, in: *Algemeen Dagblad*, 26 november 1954.
29 Carrie de Swaan, ‘Ann Sterman, jazz zangeres’, in: *Een leven lang*, NPS-radiodocumentaire, 1 juni 1995.
30 John Steinbeck, *Van muizen en mensen*, acte 2, scène 2.
31 Van den Bergh (1970).
32 Knipsels in Archief Prins Kaya; Meel (1999, 194-195).
33 Telefoongesprek met Egbert van Paridon, 2002.
34 Otto Sterman verdiepte zich in Sartre's filosofie bij professor G.C. van Niftrik.
35 Sterman, ‘Open brief aan Wim Kan’ (1957).
36 Knipsel uit 1960 in Archief Otto Sterman.
37 Gesprek met Magda Bruno (2002).
38 ‘Corianen in beeld; Sombra’, www.coronie.nl.
39 Kees van Kooten, ‘Treitertrends’, knipsel in plakboeken Otto Sterman, 1967/68.
40 Weldon Johnson (1927).
41 Gesprek met Donald Jones, 2001.
42 Wilbrink (1993).
43 Piet Koster, ‘Een neger... Marius Monkau’, in: *Het Vrije Volk*, 7 december 1979.
44 Brief in plakboeken Otto Sterman; Dick van Reeuwijk, ‘Uit het leven van Otto Sterman’, in: *Algemeen Dagblad*, 22 juni 1971.
45 Hoving en Mesters (2001, 19).
46 Brief 13 april 1973 van P. Pijnenburg, directeur van Stichting Het Schoolconcert, aan Otto Sterman, in: Plakboeken Otto Sterman.
47 ‘Mexicaanse droomwereld in de Melkweg; Villaurutia's uitnodiging aan de dood’, in: *De Uitkrant*, april 1988.
48 Gesprek met Marijke Sterman-Vleeschdraager (2002).
49 Van der Heide (1996).

Herfst 1952. Het Suriname-nummer van het Friese literaire tijdschrift De Tsjerne verschijnt.
14 'Mar alles swijde...'

> Dit nûmer wol wêze in groet en in boadskip fan Fryslân oan Suriname. Wy hoopje dat dy groet en dat boadskip dêrjinsen forstean wurde meije, lykas wy hoopje dat it lûd fan de Surinaemske intelligentsia hjir yn Fryslân ferstien wurde sil.[1]

Een halve eeuw geleden, in 1952, stelde de redactie van het Friese literaire tijdschrift *De Tsjerne* haar blad ter beschikking aan een groep jonge Surinaamse intellectuelen.[2] Die kregen daarmee de gelegenheid de Surinaamse literatuur in Friesland te introduceren. Het was niet de eerste keer dat *De Tsjerne* een nummer wijdde aan wat zij beschouwde als voor Friese schrijvers en geïnteresseerde lezers belangwekkende literaire ontwikkelingen in andere landen en streken. Eerder was de Amerikaanse literatuur en met name de literatuur van zwarte Amerikanen aan de orde geweest[3] en ook was er al eens een zogenaamd Bretons nummer van het tijdschrift verschenen, waarin de literaire en politieke situatie in Bretagne werd belicht. *De Tsjerne* kende bovendien de rubriek met de ironische titel *Frysk en Frjemd* waarin redacteuren en lezers verslag deden van hun reizen door de wereldliteratuur. Vaak gingen die reizen verder dan de bekende literaturen. De redacteuren zochten de marge: niet Parijs, Londen en Berlijn, maar Bretagne, Aberdeen, Aberystwyth en Helgoland. Bovendien hadden met name de literaturen van verre continenten de belangstelling van *De Tsjerne*-redacteuren: ze vergastten de lezers op poëzie uit Brazilië en China en in veel korte verhalen en gedichten van Friese auteurs resoneren verre landen mee. Bovendien schuwde *De Tsjerne* politieke stellingname niet. Zo keerde de redactie zich al vroeg tegen de politionele acties in Indië eind jaren veertig. Zij keek kritisch naar de bevoogdende en arrogante voorstellingen die destijds bestonden van de verhouding tussen Nederlands-Indië en Nederland en die politiek werden uitgebuit. Dat de verhouding met Suriname ook een keer de revue passeert is dan ook niet zo verrassend, maar dat er in 1952 ook een directe politieke aanleiding was, maakt dat we in het speciale geval van het Suriname-nummer van *De Tsjerne* niet louter spreken van een signalering van een andere literatuur, maar van een ontmoeting. De redactie constateert in haar voorwoord dat zij verheugd is over deze ontmoeting, temeer omdat ze in de Surinaamse literaire ontwikkelingen dezelfde principes en grondslagen ontwaart als in de Friese.[4] In dit hoofdstuk doe ik verslag van deze ont-

moeting. Ik geef de achtergronden die tot het Suriname-nummer leidden en laat zien waarom de ontmoeting eenmalig is gebleven.

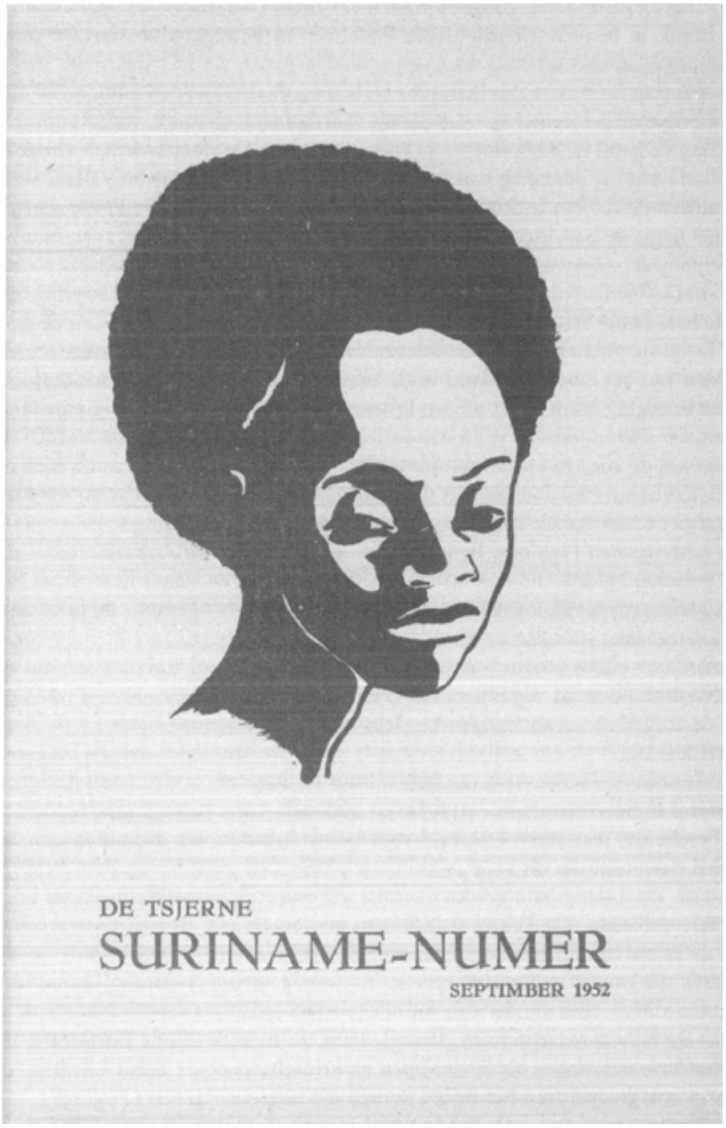
Bladerend in *De Tsjerne* van zo'n halve eeuw geleden kun je constateren dat de jaren vijftig niet voor iedereen zo saai, beklemmend en gesloten waren als men ons tegenwoordig wel wil doen geloven. Het eerste nummer van *De Tsjerne* verscheen vlak na de Tweede Wereldoorlog, in 1946. Het was een voortzetting van het illegale tijdschrift *De Rattelwacht* waarvan slechts één nummer uitkwam, in 1944. De Friese dichter-journalist en politicus Fedde Schurer was de belangrijkste figuur achter de publicatie van beide tijdschriften.[5] Zijn centrale rol in de Friese beweging en zijn radicaal christelijk-pacifistische politieke opvattingen droegen zorg voor de brede oriëntatie van de tijdschriften en kranten waaraan zijn naam verbonden was. Hij wist een aantal schrijvers met essayistische en literair-kritische talenten te interesseren voor zijn project en vormde met hen de redactie van *De Tsjerne*. Zowel naar leeftijdsopbouw als naar beschouwelijke richtingen was de redactie verre van eenzijdig samengesteld. Schurer verdroeg de steile calvinist Eeltsje Boates Folkertsma[6] naast zich, maar tegelijkertijd ook de jonge existentialist in de dop Anne Wadman.[7] De verschillende levenshoudingen en de verschillende ervaringen die in de redactie samen kwamen kregen niet elk hun eigen hoekje of rubriekje in het tijdschrift, maar zijn een reactie aangegaan wat leidde tot een zeer gevarieerd en intellectueel en politiek prikkelend literair tijdschrift.

In de Friese literatuurgeschiedenis wordt *De Tsjerne* vooral verbonden met vernieuwing in de Friese literatuur. Het tijdschrift opent met een programmatisch artikel getiteld *De Bining Forbritsen*, wat zoveel betekent als ‘de binding verbroken’. Hier wordt geduid op de hechte band die er bestond tussen de literatuur en de Friese beweging. Schurer en zijn geestverwanten vonden dat de Friese literatuur zich moest losmaken van de onderwerpen die in de Friese beweging aan de orde waren. Ook moest zij zich inspannen voor een vrije ontwikkeling van de Friese literatuur. Latere literatuurhistorici hebben dit tijdschriftprogramma vooral opgevat als een literair emancipatieprogramma: alleen bij een vrije, autonome ontwikkeling kon de Friese literatuur zich meten met de haar omringende literaturen en met name met de Nederlandse. In de naoorlogse literatuurkritiek is dit tot ver in de jaren tachtig het belangrijkste discussiepunt geweest; steeds weer keert de vraag naar de compleetheid van de Friese literatuur terug, steeds ook weer toetst men Fries literair werk aan - zelf gereconstrueerde, zogenaamde - internationale maatstaven, waarbij dat ideaal van een complete literatuur steeds meer tendeerde naar een formalistisch getinte opvatting van literaire autonomie (vgl. bijv. Brouwer 1958, 51-59). Een van de niet ophoudende klachten die uit de Friese literaire gemeenschap opklinkt is dat er van buiten Friesland (en natuurlijk vooral vanuit ‘Holland’) zo weinig aandacht is voor de Friese literatuur, terwijl die toch genoeg interessante werken telt.

Dit streven naar erkenning en niveauverhoging van de Friese literatuur verbindt de Friese beweging met andere sociale, regionale en nationalistische bewegingen. Over het algemeen wordt binnen zulke bewegingen grote betekenis aan de ‘eigen’

literatuur toegekend. Het programma van *De Tsjerne*, waar in wordt opgeroepen om een breuk te bewerkstelligen tussen literatuur den beweging, is daarmee niet in tegenspraak, al lijkt dit misschien oppervlakkig gezien zo. Het waarmerk van een gemeenschap is immers zijn literatuur en hoe onafhankelijker en autonomer die is, hoe steviger de gemeenschap waar die uit voortkomt. Toch was er wel iets opmerkelijks aan de hand na de oorlog in de Friese literatuur. De aangekondigde breuk tussen literatuur en beweging was een breuk met een volksopvoedingsideaal waarin literatoren de rol van leidsman aangemeten hadden gekregen. De Friese schrijvers en met name de essayisten wilden zich niet langer opstellen als leiders van hun volk, die zij smaak moesten bijbrengen en de juiste weg naar zijn emancipatie moesten wijzen. *De Tsjerne*-redactie was in de eerste plaats op haar eigen ontwikkeling uit en wilde haar lezers kritiek op niveau bieden, zonder concessies te doen aan de smaak van het grote publiek dat, zo veronderstelde zij, vooral aangename en verstrooiende beelden van het mooie Friesland wilde zien. Dit afscheid van het leiderschap in de Friese beweging komt voort uit een kritische analyse van de psychologische functie ervan. *De Tsjerne*-redactie vond dat die leiderspositie gemakkelijk kon worden misbruikt om de angsten en verkrampingen te bezweren die optreden zodra men werkelijk iets nieuws wil doen en niet de gebaande paden wil gaan. Daarom, vond men, moest het comfortabele besef tot de voorhoede van een beweging te behoren worden achtergelaten (vgl. bijv. Bergstra 1946, 309). Soms is een bepaalde constellatie van personen, plaats, tijd en omstandigheden gelukkig, en steunt men elkaar in dit moeizame proces van losmaking: dit was een tijd lang het geval in de redactie van *De Tsjerne*. Men stimuleerde elkaar tot het exploreren van nieuwe literaire vormen en men nam elkaar serieus waardoor er een kritisch klimaat kon ontstaan dat werk opleverde dat ook nu nog interessant is om te lezen en een betrouwbaar beeld geeft van de zorgen en verwachtingen van schrijvers en intellectuelen kort na de Tweede Wereldoorlog.

Erkenning en herkenning van hun cultuur en literatuur spelen, zoals gezegd, een hoofdrol in het discours van etnische en nationalistische bewegingen. Fedde Schurer besefte dat niet alleen Friesland voor buitenstaanders een duister en onbekend gebied was, maar dat dit voor zoveel meer plekken en gebieden op de wereld gold. Vandaar die belangstelling voor literaire en culturele ontwikkelingen in andere perifere gebieden. *De Tsjerne*-redacteuren verbonden het streven naar erkenning van de Friese cultuur met een algemener streven naar emancipatie van die groepen mensen die om uiteenlopende redenen te weinig vertegenwoordigd waren in het openbare leven. Niet minder dan voor de overlevingskansen van de democratie verlegde *De Tsjerne*-redactie haar grenzen, want, zo meende zij, de democratie heeft slechts kans van slagen als er een open en kritisch openbaar debat wordt gevoerd waarin ook groepen aan het woord komen die historisch gezien te weinig gehoord zijn. Daarom zochten zij die zich inspanden voor meer autonomie in Friesland verbinding met bewegingen elders die in een soortgelijke positie waren. Zo beschouwd is het geen wonder dat juist in het begin van de jaren vijftig de Surinaamse litera-



Afb. 14.1 Het Surinamenummer van *De Tsjerne*, omslagontwerp van Nola Hatterman

tuur en de taalsituatie in Suriname aandacht krijgt. Het veelomvattende dekolonisatieproces dat politiek gezien, naast de oplopende spanning tussen Oost & West, de belangrijkste historische ontwikkeling was in die jaren, vond ook in de literatuur in Friesland plaats.

In geschiedenissen van de Surinaamse literatuur wordt het Suriname-nummer van *De Tsjerne* steevast gememoreerd, en ook in de Friese literatuurgeschiedenis is de internationale oriëntatie van *De Tsjerne* niet vergeten. Tot echte samenwerking en een gemeenschappelijke ontwikkeling van de twee literaturen heeft de ontmoeting evenwel niet geleid, het contact tussen Friese en Surinaamse literatoren is maar incidenteel geweest - *ships that pass in the night*, aardige herinneringen in beider memorialen. Het lijkt erop dat Friese en Surinaamse schrijvers zich niet hebben verdiept in elkaars werk, georiënteerd als ze beide groepen waren op hun verlangen naar een literatuur die de maat had van hun ideaal en gericht als beide groepen waren op erkenning vanuit het machtiger Nederland. Ze herkenden elkaar in dat verlangen en ze vonden bij elkaar terug wat het betekent om te leven in een land waarin de taal zo overduidelijk geen neutraal medium was, maar een onderscheidengsteken. Ze beseften waarschijnlijk tegelijkertijd dat deze herkenning het belangrijkste was dat hen bond. Meer dan elkaars uitroepteken konden zij niet zijn: het bestaan van een Surinaams volk dat ook met de gevolgen van veronachtzaming van zijn taal worstelde, versterkte de argumenten voor de Friese taalstrijd en omgekeerd was publicatie van hun werk voor de Surinaamse auteurs een manier om zich in Nederland aanwezig te stellen en uiting te geven aan wat men toen noemde het ‘eigene’ dat door de dominantie van het officiële Nederlands dreigde te worden ‘verpletterd’ (Voorhoeve 1952, 268).

De directe aanleiding voor het Suriname-nummer van *De Tsjerne* in 1952 was het protest dat uit Surinaamse kringen opklonk tegen het eerste ontwerp voor het nieuwe Statuut voor het Koninkrijk der Nederlanden. In dat jaar hadden een paar verenigingen van Surinaamse studenten in Nederland veel van zich doen horen. Nederland, de Antillen en Suriname waren aan het onderhandelen over de vormgeving van hun onderlinge betrekkingen. Tot aan de Tweede Wereldoorlog waren Suriname en de Nederlandse Antillen koloniën die politiek goeddeels afhankelijk waren van de luimen van de Nederlandse regering en van de door de Nederlandse regering benoemde gouverneurs. Tijdens de Tweede Wereldoorlog, onder de druk van Amerikaanse kritiek op het Europese kolonialisme, begon de Nederlandse regering in ballingschap in te zien dat de verhouding met de koloniën moest veranderen. Koningin Wilhelmina bood in één van haar radiotoespraken Indië, Suriname en de Nederlandse Antillen uitzicht op meer autonomie, zeker voor wat betreft hun binnenlandse aangelegenheden. Na de bevrijding werd Nederland overrompeld door de ontwikkelingen in Indië. Daardoor duurde het nog tot 1950 voor de verhouding met Suriname en de Nederlandse Antillen aan de orde kwam. In dat jaar werd er een Ronde Tafelconferentie belegd waarin een ontwerp voor het Statuut voor het Koninkrijk der Nederlanden op de agenda stond. Bij de opening van de

conferentie was het de minister-president van Nederland, Willem Drees, die de toon zette door op te merken dat er van een koloniale verhouding geen sprake meer is. Niettemin speelden in de beraadslagingen over de nieuwe verhoudingen tussen de drie gebiedsdelen Nederlandse olie-, bouw-, industrie- en landbouwbelangen een grote rol. Koloniaal beleid werd ingeruild voor neokoloniaal beleid en van gelijkwaardige verhoudingen was dan ook nog geen sprake in het ontwerp-statuut. Met name van Surinaamse zijde werd Drees' trotse verzekering dat het met het kolonialisme gedaan was met enige scepsis ontvangen en een aantal organisaties van Surinamers in Nederland sloegen de handen ineen om te protesteren tegen het ontwerp-statuut.[8] Naar hun idee bood het ontwerp-statuut Suriname te weinig autonomie. De Nederlandse regering kon, als zij het om haar moverende redenen noodzakelijk vond, de zelfbeschikking van de Surinaamse en Antilliaanse regering opheffen. De Surinaamse en Antilliaanse delegaties vonden daarom dat in het eerste ontwerp te veel beperkingen aan de zelfbeschikking werden opgelegd; zij stelden een dominionstatus voor Suriname voor, naar het model van de voormalige Britse koloniën in het Gemenebest. Resultaat van de agitatie van de Surinamers in Nederland was dat de conferentie in 1952 werd opgeschort; het zou nog tot 1954 duren voor er een nieuw ontwerp-statuut ter tafel kwam. Hierin werd aan de belangrijkste bezwaren van de Surinamers en Antillianen tegemoetgekomen en korte tijd later was het nieuwe Statuut voor het Koninkrijk der Nederlanden van kracht.

In het Suriname-nummer van *De Tsjerne* wordt niet expliciet een analyse en oordeel gegeven over het koninkrijkstatuut. De redactie toont alleen, door de Surinaamse schrijvers aan het woord te laten, hoezeer deze recht van spreken hebben en geeft zo blijk van een zekere solidariteit met de kritische Surinaamse studenten. Deze stijl is eigen aan het literaire tijdschrift. Verhandelingen over concrete politieke kwesties en gebeurtenissen vinden we nauwelijks in *De Tsjerne*, maar toespelingen op de actualiteit zijn er wel en worden verwerkt in essays die steeds een meer beschouwende en algemene strekking hebben. In die zin sluit *De Tsjerne* aan op de vooroorlogse essayistische traditie zoals we die in bladen als *Forum* en *Groot Nederland* vinden. *De Tsjerne* kan, zoals ik hierboven al even aanstipte, worden gelezen tegen de achtergrond van de in de naoorlogse jaren bestaande bezorgdheid om de kwaliteit van de democratie in Nederland. Bij progressieve intellectuelen bestond de vrees dat de antidemocratische gezindheid die tijdens de oorlogsjaren in Nederlandse regeringskringen in Londen was gegroeid, na de oorlog zou leiden tot inperking van de democratische rechten en verworvenheden. In de eerste jaren na de oorlog was het in bepaalde kringen mode om de politieke partijen en het politieke spel dat zij speelden in de Kamer, jegens de regering en daar buiten, verantwoordelijk te houden voor de crisis die Nederland parten had gespeeld in de jaren dertig. De Nederlandse regering in ballingschap had zich in de oorlog ontdaan van de oppositie en bevond zich daar wel bij. De periode kort na de oorlog werd gekenmerkt door vrij autoritaire vormen van denken waarin de roep klonk om een sterke staat die weinig te duchten moest hebben van directe volksinvloed en oppositie.

Zowel socialisten als rooms-katholieken - destijds de grootste politieke groeperingen - stelden zich een in corporaties en soevereine kringen geordende samenleving voor. Maatschappelijke ordening was het toverwoord en werd beschouwd als het antwoord op de crisis van de jaren dertig, toen er teveel politieke agitatie was en als het tegendeel van de jaren onder de Duitse bezetting, toen er wanorde, bandeloosheid en eigenrichting heersten. De vrijheid die Nederland in 1945 herwon, werd vooral beschouwd als een mogelijkheid om in sociale harmonie een nieuwe orde te bewerkstelligen en eendrachtig de opbouw van de samenleving ter hand te nemen. Ferm hielden de successievelijke naoorlogse regeringen greep op de lonen en prijzen en groot was de regeringsinvloed op de zich herstellende en ontwikkelende industrie. Van links tot rechts stemde men in met de instelling van grote openbare lichamen waarin werkgevers en werknemers samen hun zo verschillende belangen behartigden; dit alles om sociale onrust al bij voorbaat te kunnen indammen. Met behulp van een vertoog waarin ernstige plichtsbetrachting en soberheid de centrale waarden waren, werden alle maatschappelijke groeperingen voor de kar van de wederopbouw van de Nederlandse samenleving gespannen.

De Tsjerne van die eerste jaren laat zo nu en dan kritische geluiden horen over die politieke ontwikkelingen en de steeds sterker sturende staat. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat juist in Friesland de gevolgen van dit proces goed zichtbaar waren. In de landbouw bijvoorbeeld werd gedwongen gemechaniseerd, met het gevolg dat er een uitstoot van arbeidskrachten plaatsvond, terwijl tegelijkertijd strenge prijsmaatregelen werden genomen waardoor de opbrengst van landbouwproducten laag was. Misschien hebben deze ervaringen geleid tot een wat kritischer houding jegens die sterke staat. In verschillende beschouwingen die we in *De Tsjerne* van de eerste jaren vinden, zien we voorzichtige pleidooien voor decentralisatie, maar tegelijkertijd - en hier zit een paradox die we steeds weer zien in de Friese politiek - wordt de regering gevraagd zich meer in te zetten voor de economische ontwikkeling van Friesland, en wordt er geklaagd over de nog achterblijvende infrastructuur in de provincie. Hoe het ook zij, terugkijkend lijkt het erop dat in Friesland in de late jaren veertig en de vroege jaren vijftig de doorbraak een iets ander karakter had dan in de rest van Nederland. De ramen moesten open en vandaar ook die grote belangstelling voor wat er op essayistisch en literair gebied gebeurde in andere delen van de wereld.

Het Suriname-nummer van *De Tsjerne*

Het protest tegen het ontwerp van het koninkrijkstatuut had een katalyserende werking. Het was voor het eerst dat een aantal verenigingen van Surinamers in Nederland zich ook politiek manifesteerden. Clubs van Surinaamse studenten in Nederland waren er al langer, maar tot de vroege jaren vijftig hadden die vooral een gezelligheidskarakter. Tijdens de onderhandelingen over het koninkrijksstatuut riep

een comité van politiek actieve Surinamers met een aan het Nederlandse volk gericht manifest weldenkende Nederlanders op hun verantwoordelijkheid te nemen in het vormgeven van de nieuwe verhouding met Suriname en een punt te zetten achter de koloniale relaties. Tegelijkertijd groeide er in de Surinaamse verenigingen een cultureel zelfbewustzijn; de in die jaren opgerichte vereniging Wie Eegie Sanie (Ons Eigen Ding, zie ook hoofdstuk 15) zette zich in voor de bestudering van andere in Suriname gesproken talen dan het Nederlands en voor een Surinaamse geschiedschrijving. Het Suriname-nummer van *De Tsjerne* is aan Surinaamse kant vooral het initiatief geweest van deze vereniging. In dit Suriname-nummer nam Jules Sedney, een belangrijke voorvechter van een zelfstandig en onafhankelijk Suriname en later minister in verschillende Surinaamse kabinetten, de gelegenheid te baat de motieven van de vereniging uit te leggen en de kritiek te ontzenuwen die haar ten deel was gevallen. Historici hebben de karakterverandering van de verenigingen van Surinamers in Nederland geduid als de opkomst van een Surinaamse nationalistische beweging (vgl. Meel 1999, 175-217). En inderdaad, de club Wie Eegie Sanie waarmee we in het Suriname-nummer van *De Tsjerne* te maken hebben, verenigde een aantal personen in zich die later hun stempel zouden zetten op de verzelfstandiging van Suriname. Ook daarom is het interessant het Suriname-nummer nader te beschouwen. We staan hier immers aan de wieg van die nationalistische beweging. Opmerkelijk daarbij is de grote rol die aan het literair gebruik van *Sranang*, ook wel neger-Engels genoemd, werd toegekend. In het opkomend Surinaams zelfbesef werd de bevordering van het gebruik van het *Sranang* sterk gepropageerd. Het *Sranang* werd voorgesteld als een taal waarop de vele bevolkingsgroepen die zich in de loop der eeuwen in Suriname vestigden, hun stempel hebben gedrukt en daarmee kon het *Sranang* dan ook een taal zijn die met recht de taal van het hele Surinaamse volk was en niet de taal van slechts één bevolkingsgroep.

Het Suriname-nummer van *De Tsjerne* volgt het stramien van de gewone afleveringen. Het tijdschrift verscheen in die jaren maandelijks en het had een omvang van zo'n dertig à veertig bladzijden. De pagina's werden gevuld met oorspronkelijk literair werk, besprekingen van proza en poëzie en beschouwingen en essays over uiteenlopende onderwerpen. Zo ook ziet het Suriname-nummer eruit: verhandelingen over de taalsituatie en over de literatuur in Suriname, over de cultuurpolitieke ideeën van Wie Eegie Sanie, een kort verhaal en zo'n tien gedichten van verschillende dichters. Bijzonder in deze aflevering zijn de mooie illustraties - die had je over het algemeen niet in *De Tsjerne*. Het blad zag er nogal armoedig en saai uit, zeker wanneer we het vergelijken met de typografisch interessante Friese literaire tijdschriften *Frisia* en *De Holder* uit de jaren twintig. De Surinaamse gastredactie vond het blad er blijkbaar ook saai uitzien en zij drong er bij de Friese redacteuren op aan een aantal illustraties op te nemen. Toen die begonnen te sputteren over de extra kosten, boden de Surinamers aan af te zien van hun honorarium en dat geld te gebruiken voor de illustraties. Het zal kenners van de vroege Surinaamse onafhankelijkheidsbeweging niet verbazen dat de illustraties van Nola Hatterman zijn. Deze

kunstenares was een van de drijvende krachten in Wie Eegie Sanie en ze heeft later in Paramaribo een belangrijke rol gehad in de oprichting van een Surinaamse kunstacademie. Van haar hand zijn vier tekeningen opgenomen die in een los verband staan met de thema's van de gedichten en het korte verhaal.

Als we naar de schrijvers van de verschillende bijdragen kijken dan blijken dit later ook bijna allemaal belangrijke mensen in Surinames nationalistische beweging te zijn geworden: Eddie Bruma, Hein Eersel, Jules Sedney, Trefossa (Henny de Ziel), Jan Voorhoeve, Jacques Koenders. Kortom, ze zijn er allemaal in *De Tsjerne*, de mannen en de vrouw die ook nu nog, als het gaat om de Surinaamse geschiedenis van de laatste vijftig jaar, beroemd zijn als strijders voor emancipatie en autonomie. De onlangs overleden politicus Eddy Bruma (1925-2000), lange tijd leider van de Surinaamse nationale partij PNR, publiceerde in *De Tsjerne* een kort verhaal en twee gedichten. Trefossa, schuilnaam voor de onderwijzer Hennie de Ziel, de man die de eerste bundel met poëzie in het *Sranang* publiceerde en die het Surinaamse volkslied schreef, staat erin met zijn sonnet *Bro*. Hein Eersel, in die jaren samen met Bruma en een paar anderen initiatiefnemer van het Surinaamse vormingswerk, waarin veel aandacht werd gegeven aan het *Sranang*, laat in het gedicht *Geme* (Zucht) zijn pijnlijke ervaringen met de liefde horen. Helemaal in overeenstemming met zijn liefdesverdriet is de sfeer van een kille, natte en donkere decembermaand in Nederland - het onderwerp van zijn gedicht *December*. En, zoals we zagen, levert de econoom en politicus Jules Sedney een programmatische bijdrage aan dit Suriname-nummer. Van de pionier op het gebied van het onderzoek van het *Sranang*, Jacques Koenders, is het gedicht *Njoendee* (Nieuwe dag) opgenomen. De voor het Surinaams nationalisme en de emancipatie van het *Sranang* invloedrijke taal- en volkenkundige Jan Voorhoeve doet in zijn essay ‘In puber fan sawn’ (Een puber van zeven) verslag van ‘de geboorte van een literatuur’, waarmee hij doelt op een Surinaamse literatuur in het *Sranang*. Twee dichters heb ik niet kunnen thuisbrengen: Abongra en Wilfred Rens.[9] Van hen weten we slechts wat *De Tsjerne*-redactie in de korte auteursbeschrijvingen heeft opgenomen. Alleen het openingsartikel over het *Sranang* is niet van een Surinamer, maar van Wytze Hellinga, hoogleraar Nederlandse taalkunde in Amsterdam. Hij was door de Nederlandse regering op onderzoeksreis naar Suriname gestuurd om de taalsituatie aldaar in kaart te brengen en kwam thuis met een verhaal over de strijd die er in Suriname gevoerd moest worden om het *Sranang* als volwaardige taal te accepteren, tegen allerlei krachten in, zoals tegen hen - ook uit eigen kring - die het afschilderden als een achtergebleven en onderontwikkeld ‘negertaaltje’.

Fiesie pasa maswa, a no pasa hin dede ete[10]

Veel *Sranang* staat er overigens niet in *De Tsjerne*: de gedichten en verhalen zijn in het Fries vertaald, gedeeltelijk uit het Nederlands en gedeeltelijk uit het *Sranang*.

Een deel van de gedichten was al eerder gepubliceerd geweest, in het blad *Foetoe-boi* (1946-1956) van de pionier van het *Sranang*, de onderwijzer Jacques Koenders.[11] Anne Wadman en Douwe Tamminga hebben de vertalingen verzorgd. Het nummer opent met het door Trefossa geschreven Surinaamse volkslied, dat bestaat uit drie coupletten en wel iets lijkt op het latere officiële Surinaamse volkslied dat ook door hem is geschreven. Dit volkslied is de enige tekst in het *Sranang*, zodat de lezers van *De Tsjerne* toch op de smaak van de taal kunnen komen. Bij sommige gedichten wordt de oorspronkelijke titel naast de Friese gezet en het korte verhaal *De Fûke* van Eddie Bruma begint met het Surinaamse motto dat ik hierboven citeer.

De gedichten zullen een verrassing zijn geweest voor lezers van Friese poëzie. Niet zozeer om hun vreemdheid, maar juist omdat ze zo gewoon zijn. Het gedicht van Koenders *Njoendee* (Nieuwe dag) zou zo van de negentiende-eeuwse Friese schrijver en dichter Waling Dijkstra (1920-1914) hebben kunnen zijn en het gedicht doet in de vertaling zelfs nog denken aan de grote Friese renaissancedichter Gysbert Japicx (1603-1666): zo is het in Koenders gedicht ‘de nacht en sliep [...] al ring forjage’, alsof we Gysbert horen in het openingsgedicht van diens drama *Reamer in Sape*.[12]

Eddie Bruma komt met een romantische ballade over Boni, *Boni Doro* (de deur van Boni). Boni is de held van de Surinaamse gevluchte negerslaven, de Maroons. Hij stond aan het hoofd van een groep tegen hun onderdrukkers, de witmannen, rebellerende slaven. De witmannen hebben furieus jacht op Boni gemaakt om de opstand van de negerslaven te onderdrukken. Toen het hen eindelijk lukte Boni uit te schakelen, hakten zij hem het hoofd af en voerden het in triomf mee over de rivier naar de hoofdstad. Het hoofd slaagde er echter in overboord te ‘springen’, omdat het - goddelijk als het was - niet wilde dat zijn dood tot verslagenheid zou leiden onder de opstandelingen. De ballade vertelt het verhaal van een zwarte man die de witmannen had geholpen in hun achtervolging van Boni. De man had als gids de witmannen door het oerwoud geleid. Als hij veel later als gids weer op de plaats komt waar het hoofd overboord is gegaan, wordt zijn bootje overvallen door een hevig onweer en is het alsof er aan alle kanten op drums wordt geslagen. Het is de geest van Boni, die wraak neemt en luid klinkt over het water de waarschuwing: ‘Dy 't de Wytman helpt, wurdt in Wytman mei.’ (‘Hij die de Witman helpt, wordt zelf ook een Witman.’) (1952, 273) In porté, vorm, ritme en toon doet deze ballade denken aan de vele romantische balladen die in de Friese literatuur te vinden zijn, waarin Friese helden rebels de strijd aangaan met vreemde overheersers en geholpen worden door bovennatuurlijke krachten, die de onrechtvaardige verhoudingen rechtzetten.

Hein Eersels stemmingsgedichten *Geme* (Zucht) en *December*, die ik hierboven al even noemde, zijn lyrischer van toon en persoonlijker en moderner. Dit geldt ook voor het tweede gedicht dat van Trefossa is opgenomen, het sonnet *Bro* (Rust). Ook met dit genre zijn de Friese lezers vertrouwd; ze doen denken aan de gedichten van J.B. Schepers (1865-1937) en Douwe Kalma (1898-1953), die in het begin van de twin-

tigste eeuw het gezicht van de Friese poëzie bepaalden.[13] *De Tsjerne*-redactie moet deze gelijkenis met Friese poëtische tradities ook hebben gevoeld, want in de typeringen die zij geeft van het werk van de verschillende dichters van wie poëzie is opgenomen, neemt de poëzie van Abongra - de dichter van wie wij, zoals ik al aangaf, jammer genoeg niet veel weten - een aparte plaats in: hiervoor is niet direct een Friese variant voorhanden. Abongra's poëzie vinden de redacteuren het meest bijzonder. Zijn gedichten *It bosk* (het bos) en *Forjit it net* (Vergeet het niet) zijn verreweg het strijdbaarst. *De Tsjerne*-redactie vond dit duidelijk ook. Zij merkt op dat deze Surinaamse student in Nederland een wat fellere toon aanslaat dan men over het algemeen van Surinaamse schrijvers hoort. Abongra zou in zijn werk aansluiten bij de ‘revolutionaire negerpoëzie’ in de Verenigde Staten. Vanwege de felle toon en zijn banden met de zwarte beweging vindt de redactie dat vooral zijn stem het waard is gehoord te worden (‘Wurd foarof’ 1952, 296). De gedichten *It Bosk* en *Forjit it net* roepen de strijd van de negerslaven tegen hun overheersers op; voor de dichter is deze strijd het begin en eindpunt van zijn eigen zoektocht. Met zijn poëzie stelt hij zich ten doel die levens te doorgronden, hun lijden en strijd te gedenken en de schuld aan de voorvaderen te delgen: ‘Nou is myn reis tonein.../ mar dynamysk en stom/ yn 'e skym'rige nacht/ roppe hja my werom!’ (‘Nu is mijn reis teneinde.../ maar dynamisch en stom/ in de scheem'rige nacht/ roepen zij mij terug!’ (Abongra 1952, 293). Abongra lijkt hier de kern van het Suriname-nummer van *De Tsjerne* te pakken te hebben. ‘Na alle omzwervingen, na alle wijsheid die we hebben opgedaan, keren we terug naar wat stom is, maar wat tegelijkertijd zo aandringt: onze voorouders, onze eigen geschiedenis.’

Dat zwijgen, die oorverdovende stilte, is ook het thema van het intrigerende korte verhaal *De Fûke* van Eddie Bruma. In het verhaal klaagt een oude, zwarte boer, oom Safrie, in zijn wanhoop God aan. Het verhaal speelt zich af op het platteland in Coronie. Er heerst een grote droogte, zo erg als de oude Safrie in zijn hele leven nog niet heeft meegemaakt. Safrie is een wijze, oude man, de morele leider van de boerengemeenschap. Hij staat zijn dorpsgenoten met raad en daad bij; zij komen bij hem als ze in zorgen en moeilijkheden zijn. Safrie houdt de traditie hoog; hij houdt de kennis en de ervaring van de voorouders levend, hij leeft de dorpelingen voor hoe zij moeten leven, hij bewaakt de grens tussen de zwarte boerengemeenschap en de blanken, de mensen in de stad. Maar als de droogte te erg wordt voelt hij dat hij zijn greep op het dorp kwijtraakt. Hij ziet dat de jongeren wegtrekken. Ze verkopen hun grond aan blanken die veel geld bieden voor het land en hun een luxe leven voorspiegelen in de stad. Deze mannen zijn uit op het hout; zodra de boeren weg zijn van het land, komen zij met hun grote machines en grote zagen en kappen alle bomen. Safrie weet wat het gevolg zal zijn: ‘Wanneer jij de grond koopt, dan trekken al onze jongens naar de stad. Wie zal dan vlees eten, en wie zal stenen eten? Zie hoe groot Suriname is; zie hoeveel bossen er zijn die jullie kunnen kappen. Waarom is het juist Coronie dat jullie moeten hebben?’ vraagt hij aan de witte stadsmannen, maar die geven geen antwoord. De ouderen die niet naar de stad kunnen, vluchten

in een christelijk geloof dat hen volledig passief maakt. Ze gaan naar de kerk, in plaats van te werken, en beschouwen hun ellende als van God gegeven. Ze zorgen niet meer voor hun grond en eten hun laatste beetje rijst op zonder nog te denken aan de dag van morgen. De wegtrekkende jongeren, de onverantwoordelijke ouderen, de ontbossing en de grillen van het klimaat maken Safrie uiteindelijk radeloos. Opstandig keert hij zich tegen de God die het hield met de slavendrijvers, die de zwarten meer kwaad dan goed te dragen gaf en die hun de grond afneemt, ondanks het feit dat zij er goed voor zorgen. Safrie vraagt zich in zijn wanhoop af wat het is dat God dan nog meer van de zwarten wil. ‘Met de mond vol tranen stond hij daar en wachtte om te luisteren hoe Gods stem hem antwoorden zou uit de donkere nacht. Maar alles zweeg...’ (Bruma 1952, 286) Niet alleen krijgt oom Safrie geen antwoord van God, er wordt hem aan het slot van het verhaal nog meer zout in zijn wonden gewreven. Als hij zijn blik opslaat naar de weg, ziet hij een auto voorbijrijden. In de auto zit de jongen Joewan. Joewan is oom Safries lieveling, degene die hij zag als zijn opvolger in het dorp, degene aan wie hij zijn verhalen over de voorouders kwijt kon en die open stond voor zijn kennis over de grond, het weer en de seizoenen. Ook Joewan keert nu definitief het land de rug toe en rijdt weg, naar de onbekende en gevaarlijke buitenwereld.

Arbeid op principieel dezelfde grondslag, met dezelfde argumenten en doelstellingen?

Het is verleidelijk om in deze Joewan de schrijver Eddie Bruma zelf te zien: het jongetje dat omdat het zo goed kon leren, de mogelijkheid krijgt om naar de stad te gaan en uiteindelijk zelfs naar Nederland, om daar te gaan studeren. Misschien werd Bruma zich pas in Nederland bewust van wat het betekent om Surinamer te zijn en is zijn nationalisme de uitdrukking van de wil zichzelf serieus te nemen en zijn afkomst niet te verloochenen. In de vereniging Wie Eegie Sanie kon hij zijn Surinaamse achtergrond politieke betekenis geven en ontwikkelde hij zijn visie op de toekomst van Suriname. Het verhaal *De Fûke* laat zien dat zijn Surinaams nationalisme geen nostalgie is, maar bittere noodzaak. Ook om die reden is de belangstelling van de Friese *Tsjerne*-redacteuren voor deze Surinaamse vereniging begrijpelijk. Zij stellen immers de strijd voor de emancipatie van het Fries ook voor als een noodzakelijke strijd. Niet omdat het Fries zo mooi is moet het een kans krijgen, maar omdat het nodig is voor de intellectuele en geestelijke ontwikkeling van de Friese burgers. Alleen door acceptatie van het Fries, zowel door hen zelf als door de Nederlandse autoriteiten, kan er een einde gemaakt worden aan die situatie van psychisch lijden die het gevolg is van de systematische depreciatie van het Fries. Vanuit die ervaring en die analyse begrijpen zij ook het streven van een aantal Surinamers het gebruik van het *Sranang* te bevorderen. Zij lijken in dat streven van de Surinaamse schrijvers, dichters en activisten de conflicten te herkennen die gepaard

gaan met het sociale emancipatieproces. Wil die emancipatie echt lukken en niet leiden tot verloochening van de eigen afkomst en het opzetten van een masker, dan is aandacht en opwaardering van de eigen taal, de eigen cultuur en geschiedenis noodzakelijk. De overeenkomst tussen de Friese beweging en de Surinaamse zien zij vooral in de taalsituatie, op de eventuele consequenties van het kleurverschil gaan zij nauwelijks in, en al helemaal niet op de vraag of er met enig recht van uitgegaan kan worden dat de Friese positie met betrekking tot de koloniale geschiedenis in het bijzonder een andere is dan de Nederlandse in zijn algemeenheid.

Te gemakkelijk misschien eigenen de *Tsjerne*-redacteuren zich het streven van de Surinaamse studenten van Wie Eegie Sanie toe als zij in het voorwoord van het Suriname-nummer zeggen: ‘Dat wij zo erg prijs stellen op deze ontmoeting, is omdat hier wordt gearbeid op principieel dezelfde grondslag, met dezelfde argumenten en doelstellingen als wij Friezen hebben.’ Maar was dit eigenlijk zo? En als dit zo was, had het dan niet voor de hand gelegen dat de ontmoeting tussen de Friese en de Surinaamse intellectuelen een vervolg had gekregen? Voor de *Tsjerne*-redacteuren was het Suriname-nummer een politiek statement: antikoloniaal, maar ook antineokoloniaal, vooral in die zin dat zij wilden (laten) horen wat Surinaamse schrijvers te vertellen hadden. Alleen al hierom blijft dit Suriname-nummer van *De Tsjerne* een monument; tegen de trotse aankondiging van de Nederlandse regeringsleiders dat van kolonialisme geen sprake meer is, stelt de *Tsjerne*-redactie met haar Suriname-nummer de vraag wie eigenlijk kan beslissen of er al of niet meer van koloniale verhoudingen sprake is. Haar antwoord is duidelijk: met het eenzijdig afkondigen van het einde van de koloniale verhouding is het verhaal nog niet ten einde; nu is het tijd dat de Surinamers hun stem laten horen om greep te krijgen op de gevolgen van de koloniale geschiedenis voor hen en daaraan in woord en geschrift uiting geven.

Wat de Surinaamse studenten van die dagen betreft: meer dan een steuntje in de rug konden de Friese schrijvers en intellectuelen voor hen niet betekenen. De studenten stonden op dat moment aan het begin van de zoektocht naar wie in het streven naar emancipatie en autonomie hun medestanders waren en welke taal voor Surinaamse schrijvers en dichters uiteindelijk de geschiktste blijken. Met de migratie van een groot deel van de Surinaamse bevolking naar Nederland lijkt het alsof het Nederlands vooralsnog gewonnen heeft. Maar het is een Nederlands dat steeds meer gekleurd raakt door Surinaamse invloeden. Misschien is dat historische rechtvaardigheid.

Liesbeth Brouwer

Eindnoten:

1 Tsjerne betekent letterlijk karn(ton); karnen is de bewerking van melk om er boter uit af te scheiden. Overdrachtelijk is karn hier gebruikt om de arbeid van de literatuurcriticus te kenschetsen. Het literaire tijdschrift *De Tsjerne* verscheen van 1946 tot 1968.

2 ‘Dit nummer wil een groet en een boodschap van Friesland aan Suriname zijn. Wij hopen dat die groet en deze boodschap daarginds mogen worden verstaan, net zoals wij hopen dat het geluid van de Surinaamse intelligentsia hier in Friesland zal worden verstaan’, in: ‘Wurd foarof’ (1952, 257).

3 *De Tsjerne* I-II, jrg. 5, 1950.

4 *De Tsjerne* 1952, 257.
5 Fedde Schurer (1898-1968) werd na de oorlog hoofdredacteur van de *Heereveensche Koerier* (later *Friese Koerier*). Van 1956-1963 zat Schurer in de Tweede Kamer voor de PvdA. Schurer was een man van de 'doorbraak', voor de oorlog Christen-Pacifist, na de oorlog lid van de brede PvdA. In 1951 kwam hij in aanraking met justitie door een hoofdartikel in zijn krant waarin hij de Rechtbank in Leeuwarden kritiseerde voor hun arrogante weigering het Fries van aangeklaagden en klagers te verstaan. Een rechtszaak tegen hem in het laatst van 1951 bracht een menigte op de been; de publieke tribune liep vol en buiten stonden nog tientallen mensen te dringen om binnengelaten te worden. De politie greep in en er ontstonden behoorlijke rellen. De gebeurtenis op die vrijdag in november is als Kneppelfreed (Knuppelvrijdag) de geschiedenis ingegaan; Kneppelfreed is het startpunt geworden voor een actie voor een andere plaats van het Fries in het rechtsverkeer. Die actie is succesvol geweest, vanaf 1955 kan in de Friese rechtbanken ook van het Fries gebruik gemaakt worden. De acties voor de Friese taal hebben er ook toe bijgedragen dat Fries een officiële plaats in het onderwijs kreeg. Schurer vertaalde psalmen en gezangen in het Fries en hij was een productief dichter; in 1945 kreeg hij de regeringsprijs voor verzetsliteratuur. In 1949 werd hem de belangrijkste Friese literaire prijs, de Gysbert Japicx Priis, toebedeeld.
6 De essayist Eeltsje Boates Folkertsma (1893-1968) was een belangrijke figuur in het orthodoxe deel van de Friese beweging van voor de Tweede Wereldoorlog. In zijn eenmanstijdschift *Tsjûgenis* (Getuigenis) dat verscheen vanaf 1922 en in verschillende andere Friese tijdschriften heeft hij diepgaande beschouwingen gewijd aan de Friese literatuur, de Friese beweging en de verhouding van die beweging tot de protestantse leer. In de jaren zestig van de vorige eeuw is zijn werk onder vuur komen te liggen vanwege beweerde antisemitische denkbeelden daarin. Folkertsma had een groot aandeel in de Friese Bijbelvertaling; hij vertaalde de Heidelbergse Catechismus en een deel van Augustinus' *Confessiones* in het Fries.
7 De auteur Anne Wadman (1919-1997) bouwde in de jaren 1950-1990 een groot en veelzijdig literair oeuvre op. Hij schreef zowel in het Fries als in het Nederlands. Zijn oeuvre omvat romans, korte verhalen, kritieken, essays, literatuurhistorische studies. In Nederland is hij vooral bekend om zijn Simon Vestdijk-studies.
8 In dit protest tegen het ontwerpstatuut zijn de vereniging Ons Suriname, de Surinaamse Studentenvereniging Amsterdam, de culturele vereniging Wie Eegie Sanie en het Nationaal Comité Suriname actief geweest. Vgl. Meel (1999, 175-198).
9 Specialisten op het gebied van de Surinaamse literatuurgeschiedenis weten evenmin wie er achter de naam Abongra schuil gaat. Van W. Rens zijn ook verder geen gegevens bekend. In de korte levensbeschrijving die in *De Tsjerne* is opgenomen staat dat Abongra de schuilnaam is van een Surinaamse student in Nederland die ook Engelstalige gedichten schrijft.
10 Vissen ontkomen de fuik, maar nog niet hun dood. Bruma (1952, 276).
11 Zie voor een beschrijving van *Foetoe-boi*: Hilda van Neck-Yoder (2001, 245).
12 Gysbert Japicx, 'Reamer in Sape', in: J.H. Brouwer et al. (1966).
13 Zie voor een overzicht van de Friese poëzie bijv. Teake Oppewal en Pier Boorsma 1994.

17 april 1953. Nola Hatterman vertrekt naar Suriname en ontwikkelt zich tot leermeesteres van een generatie Surinaams-Nederlandse beeldende kunstenaars.
15 Een artistiek bemiddelaar tussen Nederland en Suriname

Nola Hatterman was in 1953 54 jaar oud en een bekend en politiek geëngageerd Nederlands schilderes. Haar huis, Falckstraat 9 in Amsterdam, was het bruisende centrum van de Surinaamse cultureel-nationalistische beweging Wie Eegie Sanie (Ons Eigen Ding). De geboren en getogen Nederlandse Hatterman voelde zich sterk verbonden met zwarte mensen en hun cultuur. Zij was een actief lid van de in 1919 opgerichte Vereniging Ons Suriname, nam Surinamers veelvuldig als model voor haar schilderijen en kreeg begin jaren vijftig een steeds groter verlangen zich in Suriname te vestigen. Zij voelde zich in Europa artistiek ontworteld. ‘Ik moest naar Suriname’ zei ze later in een interview, ‘ik kon in mijn gevoel niet verder als ik niet naar Suriname zou gaan.’

Aanvankelijk leek het erop of zij door de Sticusa - een Stichting die de ontwikkeling van de Surinaamse en Antilliaanse cultuur wilde bevorderen - als tekenlerares naar Suriname zou worden uitgezonden, maar Sticusa trok zich terug vanwege Hattermans vermeende communisme. Hatterman ging echter toch. Haar dertigjarig verblijf in Suriname werd een groot succes. Zij werd er inderdaad de ‘ambassadrice’ van progressief Nederland in de gekleurde wereld. Zij stichtte er een professionele school voor Beeldende Kunsten die enkele generaties Surinaamse beeldend kunstenaars opleidde. Haar school fungeerde als een unieke ‘contactzone’ tussen Nederlandse en Surinaamse kunst. Veel van Hattermans leerlingen emigreerden in de jaren zestig tot tachtig naar Nederland, om zich in Europa verder te scholen en er zich als kunstenaar te vestigen. Hatterman was hun *trait d'union*, de luchtbrug die Surinaamse kunstenaars naar Nederland en Europa bracht.

Hatterman was gekant tegen het antropologisch of volkenkundig perspectief waarbinnen ‘zwarte’ kunst in haar tijd vaak werd geplaatst. Zij zag kunst als middel tot zelfherkenning, tot expressie van zwarte trots en antikoloniale bewustwording. Met die opvattingen en met haar eigen kunstwerken heeft Hatterman de Surinaams-Nederlandse kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw diepgaand beïnvloed. Zij stimuleerde de ‘*négritude*’ in de beeldende kunst en heeft als geen ander het culturele isolement van Suriname opengebroken én de Nederlandse cultuur getransnationaliseerd. Na haar dood in 1984 is het contact tussen de Surinaamse en Nederlandse kunstwereld voortgezet door haar leerlingen. De Galerie Nola Hatterman (in Nederland) en het Nola Hatterman Instituut (in Suriname) zetten heden ten dage de door haar ingezette professionaliteit en internationalisering voort.

Wie was deze kleurrijke Nederlandse kunstenares? Hoe kwam zij tot haar radicale ideeën? Hoe kwam haar fascinatie met de gekleurde wereld tot stand en wat bracht haar er in 1953 toe naar Suriname te emigreren en er voorgoed te blijven werken?

‘En je kiest als je schildert uiteraard de modellen die je mooi vindt’

Nola (Hendrika Petronella) Hatterman werd op 12 augustus 1899 in Amsterdam geboren. Van kinds af aan kwam zij in aanraking met Indische mensen, doordat haar vader als boekhouder werkte bij een Indische firma. Als jong meisje zat ze op de lagere school met haar vingers op het topje van haar neus te drukken zodat die plat zou worden. Met haar andere vingers krulde zij haar lippen. Zo bleef ze elke morgen ‘een uur of wat’ zitten in de hoop dat zij haar gezicht zo zou kunnen modelleren dat zij op de Indische kinderen uit haar klas zou gaan lijken, die zij mooi vond en aan wie zij zich vaak zat te ‘vergapen’. Op het gymnasium kwam zij in aanraking met hét zuivere schoonheidsideaal, het Griekse, dat zij als prototype echter ‘beslist niet mooi’ vond. Toen ze vervolgens kennismaakte met de Egyptische cultuur met name met de *Nefertete* dynastie, ontdekte ze in de Egyptische afbeeldingen de ‘negroïde trekken’ die ze prachtig vond (Niemel en Van Broekhoven 1982).

Aanvankelijk leek Hatterman te kiezen voor een carrière als actrice. Zij speelde enkele jaren bij het Rotterdams Toneel en de Koninklijke Vereniging. Ook acteerde ze in een aantal films, waaronder *Majoor Frans*, naar de roman van Truitje Bosboom-Toussaint, die op 25 augustus 1916 in première ging. Met Johan Kaart en Lily Bouwmeester speelde zij in *Helleveeg* (1920) en in *Oranje Hein* (1925) van Alex Benno. Maar in 1925 koos zij definitief voor het tekenen en schilderen (Ottes 1999). Ze kreeg enkele jaren privé-les van Charles Haak, die verbonden was aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs, de latere Rietveld Academie. Via hem kwam Hatterman in contact met Surinamers die er als schildersmodel wat geld bij probeerden te verdienen. Een van die modellen was prins Kaya, eigenlijk Frans Vroom geheten, met wie ze hecht bevriend raakte. In 1927 verhuisde hij van Paramaribo

naar Amsterdam en woonde een tijd op de benedenverdieping bij Hatterman in de Falckstraat. Prins Kaya behoorde tot het groepje Surinaamse mannen dat Rudie Kagie beschrijft in zijn boek *De eerste neger* (1989), zie ook hoofdstuk 5. Ze kwamen als verstekeling met de oceaanstomer *Cottica* of *Peter Stuyvesant* en vonden na een aanloopperiode vaak werk in de muziek of iets anders 'artistieks'.

> Zelf was de prins aanvankelijk constructiewerker in de plaatijzerfabriek van Verschuren. Mede als gevolg van zijn vriendschap met Nola Hatterman [...] voelde hij zich al snel in het kunstenaarsmilieu meer op zijn gemak dan in de metaal. Hij was vuurvreter, equilibrist, portier, schildersmodel, figurant bij de film, figurant bij de Sleeswijkrevue, figurant bij het grote toneel. (Kagie 1989)

Een ander schildersmodel voor Hatterman was Jimmy van der Lak, wiens artiestennaam Jimmy Lucky luidde. In 1925 arriveerde hij, 21 jaar oud, per oceaanstomer in Rotterdam. Hij ontpopte zich als bokser die 'ontzettend vlug op de benen' was en uitkwam in het weltergewicht maar 'zo nodig ook doorging voor het middengewicht.' Na een ongelukkige partij, waarbij hij 'een geweldig pak slaag' kreeg, beëindigde hij zijn bokscarrière en ging als kelner werken in The Kit Cat Club:

> Ik was een trekpleister van jewelste, de enige zwarte kelner in Nederland. Als ik op straat m'n gezicht liet zien, hielden de mensen me aan. Bussen stopten. De baas wou niet dat ik vrij nam omdat de gasten dan voor niks kwamen. Ik was een attractie. (Kagie 1989)

Deze Jimmy van der Lak is de geportretteerde op Hattermans bekende schilderij *Op het terras* (zie kleurenkatern). In de jaren twintig en dertig exposeerde Nola regelmatig in groepsverband bij Amsterdamse kunstenaarsverenigingen als De Onafhankelijken (vanaf 1919), St. Lucas (vanaf 1927) en De Brug (vanaf 1930). Haar werken uit die jaren vertonen 'uitgesproken kenmerken van de nieuwe zakelijkheid. Bescheiden alledaagse voorwerpen vullen doorgaans de stillevens uit die tijd' (Söhngen 1999). Uit die periode (1930) stamt dan het bovengenoemde schilderij. Op een terras met witte houten stoelen en tafels die gedekt zijn met frisse roodwit geblokte kleedjes, zit een gesoigneerde zwarte man met hoed ontspannen achter een glas bier. Op een tafel ligt een opgeslagen krant waarin duidelijk leesbare advertenties van Amsterdamse theaters als Carré en Roxy staan. Opvallend detail zijn de bierviltjes met daarop eveneens duidelijk leesbaar: Amstel bier. *Op het terras* zou oorspronkelijk een ontwerp voor een bierreclame zijn geweest, maar het zou zijn geweigerd omdat er een zwarte man op was afgebeeld (Söhngen 1999). Het doek, uit de collectie van het Stedelijk Museum Amsterdam, werd gezichtsbepalend voor de tentoonstelling *Magie en Zakelijkheid* die in 1999-2000 werd georganiseerd door het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem. Het sierde de uitnodiging, de posters en het omslag van de omvangrijke catalogus die bij de tentoonstelling verscheen.

Gaandeweg intensiveerden de vriendschappen tussen Nola Hatterman en haar zwarte modellen die zij nog weer ‘zoveel mooier’ vond dan de Indische modellen uit haar jeugd. Zij raakte steeds meer betrokken bij de strijd van Surinamers in Nederland tegen racisme en voor gelijke rechten. In 1982 zei ze in een interview over haar betrokkenheid met de Surinamers in Nederland:

> Als ik iemand mooi vind dan wekt dat bij mij sympathie en dan ga ik door dik en dun en trek ik mij hun problemen persoonlijk aan. De heersende figuur is vaak het schoonheidsideaal, ik vind dat niet mooi, dat heb ik nu eenmaal nooit gehad, dat is waarschijnlijk mijn aangeboren rebellie. (Niemel en Van Broekhoven 1982)

Het was deze ‘aangeboren rebellie’ die haar werk en activiteiten bepaalden en vormgaven. Steeds meer zou haar werk een medium worden om de ‘onderdrukking’, in welke vorm dan ook, aan de orde te stellen. Zo deed zij in 1936 mee aan de tentoonstelling *De Olympiade onder Dictatuur* (D.O.O.D.) die in de De Geelvinck in Amsterdam werd georganiseerd. De tentoonstelling was een reactie op de uitnodiging van de Duitse regering aan kunstenaars en geleerden om deel te nemen aan de internationale wedstrijden in Schone Kunsten, die aan de Olympische Spelen werden verbonden. Hatterman was lid van de Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kultuur (B.K.V.K.) die samen met het Comité ter Bescherming der Olympische gedachte deze protesttentoonstelling op touw zette. Met kunstenaars uit Nederland, België, Denemarken, Duitsland, Engeland, Frankrijk, Tsjecho-Slowakije, Zweden en de Verenigde Staten verklaarde zij zich solidair met de strijd tegen het fascisme. Zij toonde op deze tentoonstelling de tekening *Kinder*, *Kirche*, *Küche* (de drie geboden voor de vrouw volgens de nationaal-socialisten), een tekening die verloren is gegaan (Dokter en Van Lakerveld 1996). Midden jaren dertig las Hatterman ook het boek *Wij slaven van Suriname* van Anton de Kom dat in 1934 verscheen en dat een aanklacht was tegen het koloniale bewind. Het maakte diepe indruk op haar en zij noemde het - in een brief aan De Koms dochter Judith - ‘van beslissende invloed op mijn verdere vorming’.

In 1939 had Hatterman haar eerste eenmanstentoonstelling in Hotel Victoria op het Damrak in Amsterdam. De Vereeniging Oost & West, volgens Hatterman een ‘uitgesproken koloniaal gezelschap’, nodigde haar hiertoe uit (Boen 1977). De tentoonstelling trok veel belangstellenden en bij die gelegenheid merkten veel bezoekers weer eens op dat er in Hattermans oeuvre alleen ‘gekleurde’ mensen werden geschilderd en getekend. Haar hele leven bleef Hatterman antwoord geven op de vraag waarom zij toch altijd zwarte mensen schilderde. Typerend is haar antwoord in een interview uit 1951 met *Elseviers Weekblad*:

> Er wordt mij vaak gevraagd, waarom ik toch altijd negers schilder. Voor mijn gevoel een wat vreemde vraag; niemand zal een schilder vragen waarom hij zich tot blanke modellen bepaalt. Dat neemt niet weg dat mijn voorkeur gemakkelijk te verklaren is.

> De reden is tweeledig. Enerzijds heb ik mij altijd sterk aangetrokken gevoeld tot het on-Europese type. En je kiest als je schildert uiteraard de modellen die je mooi vindt. De andere reden ligt dieper. Als kind leed ik al onder de discriminatie van de vrouw. [...] Een vrouw kan maatschappelijk weliswaar op allerlei gebied evenveel bereiken als de man, - ook al is er niet altijd sprake van *equal work*, *equal pay* - maar toch stuit zij dikwijls op een barrière. Precies ditzelfde geldt voor kleurlingen in de blanke samenleving. Vandaar dat ik mij als vrouw verwant begon te voelen met deze eveneens maatschappelijk achtergestelden. Onder andere omstandigheden zou ik misschien een vurig strijdster voor de rechten van de vrouw zijn geworden. Als schilderes heb ik mij, zowel uit picturale als uit sociale gevoelens, ten volle op de kleurlingenwereld ingesteld. (Leviticus 1951)

Hatterman was niet de enige kunstenaar die zich vanaf de jaren twintig aangetrokken voelde tot zwarte modellen. Ook de kunstenaar Jan Sluyters ('s-Hertogenbosch 1881-Amsterdam 1957), met wie zij samen een aantal keren exposeerde bij De Onafhankelijken en die zij zeer bewonderde, gebruikte sinds de jaren twintig zwarte modellen. Wanneer Sluyters dit deed reageerde de kritiek echter lyrisch. Dit is een citaat uit een recensie in *De Groene* in 1929:

> De Negerin, de vrouw die zit op een kanapé, is niet alleen hier een belangrijk werk maar zou dat op elke tentoonstelling van Sluyters zijn. [...] De zware figuur van de vrouw heerscht; zij heerscht op deze tentoonstelling. Deze negerin is een der besten die Sluyters ooit naar haar, die hem steeds door haar verschijning aanzette, maakte. Het is een schilderij voor een museum.

Sluyters' gebruik van zwarte modellen wordt door Juffermans en Bakker (1981) in verband gebracht met zijn Staphorster periode, waarin hij in de ban leek te zijn van een ‘terug-naar-de-natuur-gedachte’. Sluyters zocht toen het primitieve, het sobere. In deze periode begon hij met het schilderen van zwarte mensen: zo ontstond onder andere *Negerin in oerwoud* (1915). Niet alleen oogste Sluyters veel lof met zijn portretten van zwarte (naakte) vrouwen, ook met zijn serie zwarte boksers kreeg hij goede kritieken:

> Deze naakte, zwarte worstelaar met zijn kolossale en gespierde lijf, zijn wreede tronie, heeft hem als levensmanifestatie geboeid, geobsedeerd, en wel zóó dat hij zich niet vergenoegen kon dezen man in een psychologisch portret te karakteriseeren, maar zich in tegendeel gedrongen voelde in dien enkelen en willekeurigen neger een conceptie van brute, dierlijke levenskracht synthetisch uit te drukken. (Havelaar 1919, 9)

Dat Sluyters' werken uit deze periode gewaardeerd werden blijkt uit het feit dat ze door musea werden aangekocht. Het schilderij *De neger* werd bijvoorbeeld verwor-

ven door de Vrienden van het Provinciaal Genootschap van kunsten en wetenschappen in Noord Brabant in Den Bosch als eerste werk ‘voor een te vormen afdeeling van moderne kunst’, zoals de *NRC* van 25 januari 1928 meldde.

In tegenstelling tot Hatterman lijkt Sluyters zich nooit te hebben moeten verantwoorden voor zijn gebruik van zwarte modellen. De reden voor zijn keuze voor zwarte mensen lijkt vanzelfsprekend:

> Een colorist als Sluyters liet zich natuurlijk graag inspireren door kleurige en kleurrijke modellen, zodat hij zijn naakten opsmukte met bonte doeken, sluiers en andere attributen. Zo koos hij vaak modellen die door hun huidskleur, verschijning of kledij anders waren dan de doorsnee burger. Vaak liet hij kleurlingen in zijn atelier poseren: zowel dandyachtig geklede negers als boksers, naakte negerinnen of mulattinnen (Juffermans en Bakker 1981).

Voor Hatterman betekende het gebruik van zwarte modellen echter iets anders dan het visualiseren van het primitieve, het exotische en het erotische. Zij verzette zich tegen stereotiepe beelden, als die van zwarten als wilden, dan wel als brave christelijke bekeerlingen, luie inlanders of komische entertainers. Voor haar waren de zwarte modellen ook meer dan alleen een titel - ‘neger’ of ‘negerin’- in de tentoonstellingscatalogus. Haar modellen kregen een naam en zij raakte betrokken bij hun levens. In de jaren dertig werd haar huis aan de Falckstraat steeds meer een pleisterplaats voor de Surinamers die in die jaren uit Suriname overkwamen en zich vermengden met haar Nederlandse vrienden. Tijdens de Tweede Wereldoorlog verhuurde zij kamers aan Surinamers die, vanwege hun niet-arische afkomst, niet in de *Arbeitsdienst* werden opgenomen. In 1977 dacht zij terug aan haar huis vol Surinaamse vrienden in oorlogstijd als:

> een ware oase in alle ellende. [...] Als ik van de verduisterde en verlaten straat kwam, de huisdeur opendeed en meteen uit één van de kamers het bekende gelach hoorde, dan viel een loden zwaarte van me af. (Boen 1977)

De bevrijding werd aan de Falckstraat beleefd als een gelukkige roes. Er vonden bevrijdingsoptochten door de stad plaats met praalwagens die Hatterman decoreerde. In haar huis werd ook de Surinaamse praalwagen geschilderd: ‘mijn hele studio was vol, klautertochten om mijn bed te bereiken’, zo herinnerde Nola zich (Boen 1977).

In 1945 was Hatterman een van de exposanten op de tentoonstelling *Kunst in vrijheid* in het Rijksmuseum. De Nederlandse beeldend kunstenaars die tijdens de oorlog ‘weigerden zich in nationaal-socialistisch verband te voegen’ traden nu samen met Indonesiërs en West-Indiërs in de openbaarheid (Nauta 1945). Hatterman liet op deze tentoonstelling vijf werken zien, waaronder een houtskooltekening onder

de titel *Let my people go*. De tekening stelt vijf zwarte mensen voor die de gelijknamige gospelsong (over de uittocht uit Egypte) zingen.

Begin jaren vijftig ontwikkelde Hatterman zich tot een stuwend en zeer betrokken lid van de Vereniging Ons Suriname. Zij organiseerde culturele activiteiten en dialezingen over zwarte mensen en hun culturen. Het blad van de Vereniging beschreef hoe Hatterman bij zo'n gelegenheid

> [...] vertelde over de hoge beschaving aan de Westkust van Afrika door de Europeanen enkele honderden jaren geleden daar aangetroffen. Hoe groot het technisch kunnen en de kunstzinnigheid van dit volk moet zijn geweest bleek overduidelijk uit de vertoonde lichtbeelden.[1]

Bij Ons Suriname maakte zij ook kennis met jonge Surinaamse intellectuelen als Eddy Bruma, Hein Eersel en Frits Pengel. Zij voelde zich thuis bij de door Bruma in 1951 opgerichte culturele vereniging Wie Eegie Sanie die zich richtte op de culturele bevrijding van Surinamers. De vereniging werkte aan een groots opgezet toneelstuk: *De geboorte van Boni* (de legendarische leider van een slavenopstand). Hatterman maakte de decors en kostuums, en de repetities vonden plaats aan de Falckstraat. ‘We kregen gewoon de sleutel van haar huis’, herinnerde Hein Eersel zich, ‘zodat we bij haar thuis de teksten konden “in lezen” en muziek konden selecteren.’ (persoonlijke mededeling) Haar atelier lag altijd vol met boeken en catalogi over Benin die ze uit Londen had meegenomen. Daar had ze in mei 1950 een tentoonstelling van haar eigen werk gehad, die tot stand was gekomen met de medewerking van de League of Coloured People. Hattermans tentoonstelling werd geopend door James Griffiths, de toenmalige Britse minister van Koloniën. Zij toonde er onder andere een gouache onder de titel *Piëta*, die een zwarte Christusfiguur voorstelde die beweend wordt door zijn moeder: zie kleurenkatern. Het werk werd in een bericht in de Londense *Daily Herald* van 10 mei 1952 het meest controversiële schilderij van Europa genoemd: ‘Europe's most controversial picture *Coloured Christ* has arrived by air from Holland [...]’

In het atelier van Nola kwamen veel Surinamers voor het eerst in aanraking met kunstuitingen van zwarte mensen, zowel beeldende kunst als muziek.

> Bij Nola klinkt muziek van zwarten uit de grammofoon, *Cry the beloved country* bijvoorbeeld, de musical die Kurt Weill in 1949 maakte naar het gelijknamige boek van Alan Paton [...] In Suriname had je zulke dingen nooit gehoord.

Vrienden herinneren zich het werken aan de succesvolle opvoering van *De geboorte van Boni* als inspirerend voor het Surinaamse gevoel van eigenwaarde. Kenmerkend is de uitspraak van een van hen, die de kennismaking met de eigen geschiedenis en met andere zwarte culturen ervaart als een tijd ‘waarin ik een grootse ontdekking heb gedaan: mijzelf’ (Jansen van Galen 2000).

‘Toen kon ik naar mijn gevoel niet verder als ik niet naar Suriname zou gaan’

Vanwege haar vriendschappen met Surinamers en ‘haar jarenlange werk’ bij de Vereniging Ons Suriname werd Hattermans verlangen om naar Suriname te gaan steeds groter. In een in het Sranantongo geschreven gedicht onder de titel *Wan de* (Testament) dat in januari 1953 werd gepubliceerd in *De Westindiër* wenste ze zelfs in Suriname te sterven:

> Wan de mi sa dede
> No wan sma sabi oten
> En mi no sabi ope
> Ma mi winsi taki
> Te a de sa kon
> Sranangron sa teki mi
> En blaka anoe sa beri mi.
> Op een dag zal ik sterven
> Niemand weet wanneer
> En ik weet niet waar
> Maar ik wens dat
> Wanneer de dag daar is
> Surinaamse aarde mij zal opnemen
> En zwarte handen mij zullen begraven.

‘Ik moest naar Suriname’, zei Hatterman in 1981 in een interview met Conchita Landbrug, de huidige secretaris van de Vereniging Ons Suriname. ‘Je vergroeide helemaal [met Surinamers], toen kon ik in mijn gevoel niet verder als ik nu niet naar Suriname zou gaan.’ Hattermans verlangen was een artistieke noodzaak: zij voelde zich ontheemd in het Europese kunstklimaat. In de documentaire van Frank Zichem (1982) noemde zij Suriname zelfs interessanter dan Afrika, vanwege de vele sociale en culturele impulsen die er samenkomen.

Aanvankelijk zou Sticusa haar naar Suriname uitzenden, maar dat ging vanwege Hattermans communistische sympathieën niet door. Protest van verontwaardigde medestanders baatte niet. E.Th. Waaldijk, redacteur bij *De Westindiër*, herinnert zich heden ten dage nog hoe boos hij en zijn geestverwanten waren: ‘Wij waren erg begaan met Nola, en kwaad dat de Sticusa haar niet uitzond vanwege vermeende communistische activiteiten.’ In *De Westindiër* verscheen zijn vlammend protest tegen de onterechte beslissing:

> De Sticusa [...] heeft toen van dit prachtige initiatief, waarmee voor de zoveelste maal zou blijken dat men in dit kader wel de juiste figuren voor deze samenwerking weet te vinden, moeten terugkomen om redenen die wij eigenlijk nooit goed hebben kunnen begrijpen. [..] Wij vinden het jammer, dat men [...] zo weinig oog heeft gehad voor de waarde die de kunst van Nola Hatterman heeft in het streven naar nieuwe verhoudingen in een wereld, die uiteen dreigt te spatten van rassenwaan, vooroordeel en vrees. [...] De Nederlandse kunst moet zeer trots zijn op Nola Hatterman, daar zij van onschatbare waarde is voor de verhoudingen tussen de mensen van verschillend ras en van verschillende afkomst. Daarom zien wij Nola Hatterman als een

ambassadrice waarmee Nederland in de gekleurde wereld grote 'good-will' zal verwerven.[2]

Maar ofschoon de Sticusa Hattermans culturele missie niet financierde was Hatterman niet meer te stuiten. Zij besloot op eigen gelegenheid te gaan. Op zaterdag 11 april 1953 organiseerde de Vereniging Ons Suriname in het Koninklijk Instituut voor de Tropen een afscheidsreceptie. Leden van de Vereniging, vrienden en familie kregen van 21.00 tot 22.00 uur de gelegenheid om hun 'lid en decoratrice van de toneelgroep van de vereniging' te groeten waarna het tot 04.00 uur in de nacht dansen is. Op 17 april scheepte Nola zich in op de *Cottica*. Hattermans laatste schilderij *Na Fesi!* (Naar voren!) dat zij onafgemaakt naar Suriname meenam is een groepsportret van haar vrienden. Het doet sterk denken aan twee werken van Charley Toorop: *Maaltijd der vrienden* uit 1932/33 en *Portretgroep H.P. Bremmer* uit 1938. De centrale figuur is een jonge vrouw met baby, waarvoor Carla Veltkamp poseerde, de actrice die de moederrol speelde in het gedenkwaardige stuk *De geboorte van Boni*. De moeder symboliseert het heden, de baby de toekomst, en de man op de achtergrond met zijn grijze haren, staande tussen zes andere vrienden, het verleden.

Het kunstklimaat dat Hatterman in Suriname aantrof was 'amateuristisch'. De tentoonstellingen die er op het gebied van de beeldende kunst werden georganiseerd, zo vlak na de Tweede Wereldoorlog, trokken weinig mensen en een aantal van de Surinaamse kunstenaars die in Paramaribo hadden geëxposeerd was al naar Nederland vertrokken. Zo was Erwin de Vries (Paramaribo 1929) in 1949 uit Suriname vertrokken om een opleiding tot tekenleraar aan de Academie in Den Haag te kunnen volgen. Aanvankelijk verdiende Hatterman de kost met het schilderen van portretjes. Al snel begon ze les te geven. Er kwamen zowel Surinaamse als Nederlandse leerlingen, in een lokaal dat het Cultureel Centrum Suriname aan Hatterman ter beschikking stelde in de Wagenwegstraat. In 1951 was dat Centrum ook al begonnen met tekenlessen voor kinderen onder leiding van de uit Nederland overgekomen tekenleraar Nic Loning.

Het bestuur van het Cultureel Centrum Suriname gaf Hatterman in december 1953 de gelegenheid haar eigen werk te exposeren. Voor veel bezoekers was het een openbaring om mooie, waardige zwarte mensen uitgebeeld te zien. Zij herkenden hun eigen wereld, hun eigen emoties. De tentoonstelling had groot succes en trok ook veel kinderen. Hatterman merkte dat er onder hen veel animo voor kunst bestond maar dat het 'onpersoonlijk lessysteem' voor de kinderen in Suriname 'te kil' was. Zelf streefde zij daarom naar 'persoonlijk contact met elke leerling en een vriendschappelijke sfeer' (Hatterman 1957).

Hattermans betrokkenheid bij haar leerlingen en haar tomeloze inzet bij het stimuleren van kinderen met tekentalent verwierf snel bekendheid in Suriname. Zij kreeg in de loop der jaren een reeks leerlingen die alles op alles zetten om een kunstenaarscarrière op te bouwen. Onder hen was Frank Creton, die zijn tekentalent ontdekte tijdens zijn lagere schooltijd in Coronie. Hij besloot na de lagere school

naar Paramaribo te vertrekken, aangetrokken door Hattermans reputatie. Maar om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien moest de zeventienjarige Creton keihard ‘hosselen’ en kon hij er niet bij studeren. In zijn spaarzame vrije tijd bleef hij echter tekenen. De plaatjes van filmsterren verpakt in de kauwgum in die tijd vormden een grote inspiratiebron voor hem. Hij tekende filmsterren als Roy Rodgers en John Wayne na, en verkocht zijn werk in de grote warenhuizen van Paramaribo (Rijkaard 1991). Steeds meer begon hij zich te realiseren dat hij zijn tekentalenten in Suriname niet ver genoeg zou kunnen ontwikkelen. Hij nam het besluit zich als ‘verstekeling’ naar Nederland in te schepen om zich daar aan een kunstacademie verder te ontwikkelen. In 1962 lukte het hem om naar Nederland te komen. Hij schreef zich in bij de Rijksacademie in Amsterdam, die hem vanwege zijn geringe vooropleiding in Suriname niet toeliet. Na een periode in Duitsland, waar hij als tijdschriftencolporteur zijn geld verdiende, pakte hij zijn oude wens om te schilderen weer op en ging hij lessen volgen bij Maarten Krabbé (Meijer 1985).

Ook Armando Baag bleek op jonge leeftijd een groot tekentalent. Een leraar gaf Baags vader het advies zijn zoon in te schrijven op de schilderacademie van Nola Hatterman. Vader had geen geld, maar Armando mocht toch komen. Baags eerste indruk van Nola was overweldigend:

> Ik kwam er binnen als een verlegen zwart jongetje met een rol tekeningen onder mijn bezwete oksels geklemd. Ik vond Nola onmiddellijk een bijzonder mens. Als jongetje kijk je toch wel op tegen een Nederlandse dame. Ik was gewend aan de witte fraters maar nu stond ik tegenover een flamboyante kunstenares. Heldere, scherpe ogen, omrand met een dikke laag mascara, fel oranje lippen in de door de tropenzon gelooide huid. Ze droeg grote oorbellen, rinkelende armbanden, kettingen, en had een of andere bloemetjesjurk aan [...] Ze sloot mij in haar excentrieke armen en in haar communistische hart; ik werd het geadopteerde artiestenkind van Nola Hatterman [...] (De Rooij 1997)

Inderdaad ontpopte Hatterman zich als een moederfiguur voor de toen dertienjarige Armando. Zij bracht Baag niet alleen de liefde voor de kunst, en de techniek van het schilderen bij, maar gaf hem ook op allerlei andere gebieden advies. Zij stimuleerde hem om in Nederland naar de kunstacademie te gaan. Dat leek in strijd met haar streven naar de artistieke ontwikkeling van Suriname zelf. Maar Hatterman vond dat jonge Surinamers in Europa de broodnodige ‘instrumenten’ moesten halen om de eigen Surinaamse idealen te kunnen uitdrukken. Daardoor zouden zij de trots van hun eigen volk kunnen tonen, de *négritude*. De ontdekkingstocht van de Surinaamse kunstenaars naar het zoeken van de schoonheid van zwarte mensen zou het Europese schoonheidsideaal moeten verdringen ten gunste van het Surinaamse (Ottes 1999).

Na het behalen van zijn akte L.O. tekenen vertrok Armando Baag dan ook met een beurs van *Sticusa* naar Nederland, om eerst aan de academie in Tilburg en ver-



Afb. 15.1 Nola Hatterman met Armando Baag en Ruben Karstens in Suriname

volgens aan de Rijksacademie in Amsterdam zijn studie voort te zetten. Nola begeleidde Armando en een andere leerling, Ruben Karsters, persoonlijk naar Amsterdam. In het Schillerhotel aan het Rembrandtplein brachten zij hun eerste nacht in Nederland door.

Na drie jaar Rijksacademie vertrok Armando Baag naar Parijs. Om in zijn levensonderhoud te voorzien vormde hij een dansduo met zijn vrouw. Na Parijs vestigde hij zich weer in Amsterdam. Tot aan zijn dood in mei 2001 heeft hij in talrijke interviews met een bijna onuitputtelijk geduld en liefde gesproken over zijn relatie met Nola Hatterman, die hij beschouwde als zijn mecenas en muze. Hij heeft altijd met groot enthousiasme haar gedachtegoed uitgedragen.

Het ontdekken van tekentalent bij jonge mensen als de veelbelovende Baag en Karsters, motiveerde Nola om tientallen jaren in Suriname te blijven. Zij ontdekte haar taak in dit leven: ‘Kunstenaars van Suriname vormen werd toen iets waarvan ik droomde’ (Landbrug 1981). Daarnaast kreeg haar eigen werk door het verblijf in Suriname een belangrijke impuls. Het was niet de overweldigende natuur die Nola in 1953 naar Suriname had getrokken, noch alleen de Surinaamse mensen met wie zij zich ‘vergroeid’ voelde. Het was ook haar wens om zwarte historische schilderijen te maken die haar naar Suriname bracht. Geïnspireerd door Anton de Koms boek *Wij slaven van Suriname* schilderde zij rond 1967 in Paramaribo vier levensgrote doeken. Het eerste heet *Vluchtende slavin*, en het representeert de moeder van Boni die het oerwoud in vlucht om haar kind (Boni) in vrijheid te kunnen baren. Het tweede doek, *De dood van Boni*, is gemodelleerd naar een klassieke kruisafname, maar toont - evenals de eerdere *Piëta* - een zwarte Christusfiguur die wordt beweend door een man en aantal vrouwen. Het derde stuk in de reeks is *Wachters*

van het fort Buku- dat het onneembaar geachte fort van de vrijheidsstrijders verbeeldt dat door verraad in handen van de Hollandse militairen is gevallen. *Vlucht van de plantage* ten slotte laat een aanval van de Marrons (gevluchte slaven) op een plantage zien. In deze periode herinnerde Hatterman zich hoe belangrijk Anton de Koms antikoloniale boek voor haar was geweest. Zij stuurde De Koms dochter Judith een afbeelding van *De dood van Boni*, met een brief:

> Zaterdag avond - 8 juni '68 - zoveel jaar later, realiseerde ik me weer hoe het boek 'wij slaven van Suriname' me heeft gevormd en het is daarom, dat ik je deze kleine reproductie van het 2e historische schilderij dat ik nu heb gemaakt, graag wil geven. Niet als een cadeautje maar als een deel van de nalatenschap van je vader. (Hatterman 1968)

Van je leven een kunstwerk maken

Tot 1970 leidde Hatterman met haar medewerkers aan de School voor Beeldende Kunsten van het Cultureel Centrum Suriname (C.C.S.) vele kunstenaars op. Met een beurs van Sticusa konden ze vaak voor hun vervolgopleiding naar Nederland. In 1970 kreeg Nola van het bestuur van Cultureel Centrum Suriname ontslag, vanwege een ingewikkeld conflict over de opheffing van de door haar en haar medewerkers opgezette C.C.S. School voor Beeldende Kunsten. De Sticusa subsidieerde zowel deze C.C.S. School voor Beeldende Kunsten, als ook een C.C.S. School voor Vrije Expressie, en wilde alleen met die laatste verder. Er zou geen plaats meer zijn voor Hattermans beroepsopleiding voor tekendocenten. Met medeneming van een groot aantal van haar leerlingen richtte Hatterman daarop in 1971 De Nieuwe School voor Beeldende Kunsten op. Aanvankelijk gehuisvest in een pand aan de Heerenstraat in Paramaribo, waar ook Nola's galerie Alon lag, verhuisde de nieuwe school later naar de Zwartehovenbrugstraat. Daar hebben ook Iléne Themen en Glenn Kallasingh tekenlessen gevolgd. Zij herinneren zich de lessen van Nola aan de Nieuwe School voor Beeldende Kunsten (NSBK) nog, zij het met gemengde gevoelens: Iléne Themen (Paramaribo, 1957), herinnert zich vooral dat zij 'gedwongen werd om botjes met een bijna fotografische nauwkeurigheid weer te geven'. Dat vond ze zo weinig inspirerend dat ze na twee weken opstapte en lessen ging volgen aan de lerarenopleiding (I.O.L.). 'Urenlang papegaaientongen en bladeren' natekenen is wat Glenn Kallasingh (District Suriname, 1959) zich vooral kan herinneren. Door zijn vader, de dramaturg en musicus Goeroedath Persad Kallasingh die met Hatterman bevriend was, werd Glenn naar de NSBK gebracht om twee keer per week tekenlessen te volgen. De klas was een *melting pot* en hij kan zich nog herinneren hoe hij bij de 'oudere' jongens, Rinaldo Klas en George Ramjiwansingh, de kunst afkeek omdat deze met pen en oost-indische inkt mochten tekenen.[3]

Begin jaren tachtig bezocht oudleerling Armando Baag samen met de Surinaamse cineast Frank Zichem Nola Hatterman in Suriname. Hatterman woonde inmiddels ver buiten Paramaribo in Brokopondo en bleek ondanks het feit dat ze al in de tachtig was over een enorme energie te beschikken en nog dagelijks te schilderen. Wonen in Brokopondo is een bewuste keuze van haar geweest want ‘in de stad komt ze niet aan schilderen toe’. In de documentaire *Nola Hatterman*, *de konsekwente keuze* (Zichem 1982) halen Hatterman en Baag samen herinneringen op aan die eerste nacht in het Schillerhotel in Amsterdam en het emotionele afscheid dat hij en Ruben Karsters van haar moesten nemen op de kade in de Amsterdamse haven. De levensfilosofie van Hatterman, om ‘van je leven een kunstwerk te maken’ had als jongen diepe indruk op Armando Baag gemaakt. Vanuit deze gedachte probeerde hij zich te ontwikkelen ‘als een zon. Alle stralen moeten ergens komen. Je moet je pink ontwikkelen, maar ook je neus, je tenen en je kuiten; je ontwikkelen als totaliteit’ (Meijer 1985). Baag was een veelzijdig kunstenaar en musicus geworden. Hij zong, schreef zijn eigen teksten en begeleidde zichzelf op de gitaar. Voor de televisiefilm *Kon hesi bak* (Kom gauw terug) maakte hij de muziek. Ook voor deze documentaire over het weerzien met Hatterman maakte hij de titelsong. Nola heeft de documentaire niet meer kunnen zien.

Op 12 mei 1984 hield de pas opgerichte Associatie Beeldende Kunstenaars Suriname zijn eerste tentoonstelling, onder de titel *Identiteit*. Hattermans werk zou er hangen, samen met dat van zelfbewuste kunstenaars als Ron Flu, Rudi Getrouw, Soeki Irodikromo, Ruben Karsters, Cliff San A Jong en Paul Woei. Het zou haar laatste bijdrage worden aan de ontwikkeling van de Surinaamse kunst. Met haar schilderijen op weg naar het museum kwam ze op 8 mei 1984 om het leven bij een verkeersongeval op de Afobakaweg. De tentoonstelling werd in verband met haar overlijden een week uitgesteld.

Suriname gaf haar op indrukwekkende wijze de laatste eer. In de kranten verschenen grote rouwadvertenties. Een daarvan was van haar studenten, voor hun ‘inspirerende en zeer geliefde leermeester’. Op 17 mei 1984 vond onder grote publieke belangstelling de begrafenis plaats. Vanuit de St. Petrus en Pauluskathedraal ging het naar de rooms-katholieke begraafplaats. Hatterman, die lid was van de Groot Loge van de Rozenkruisers, werd op traditionele Surinaamse wijze naar haar laatste rustplaats begeleid. Onder de vele aanwezigen was ook Armando Baag die voor de begrafenis uit Nederland was overgekomen. Daarnaast waren er veel hoogwaardigheidsbeklederes en kunstenaars aanwezig (Ottes 1999). De Surinaamse dichter Albert Mungro las bij het graf Hattermans in 1953 geschreven gedicht ‘Wan de’ (testament) voor. Nola's wens dat ‘Surinaamse aarde mij zal opnemen en zwarte handen mij zullen begraven’ was werkelijkheid geworden.

In Hattermans sterfjaar 1984 richtten haar laatste leerlingen, Rinaldo Klas en George Ramjiawansingh, het Nola Hatterman Instituut op, ter nagedachtenis aan haar. Het ontwikkelde zich tot een kweekvijver van nieuw talent. In deze ‘Villa Kakelbont’, zoals Max de Bruijn het instituut in het kunsttijdschrift *Tableau* noem-

de, krijgen kinderen van alle lagen van de Surinaamse bevolking tijdens laagdrempelige ‘potlood en penseel’-middagen les van de oud-studenten van het instituut, die na hun studie nog steeds van de faciliteiten gebruik mogen maken. In ruil daarvoor helpen zij een handje mee met de lessen (De Bruijn 2000). Op dit moment probeert het Nola Hatterman Instituut ook kinderen ver buiten Paramaribo te bereiken. De docenten geven workshops in het binnenland, en het Instituut initieert nationale teken- en schilderwedstrijden waarin de jeugd wordt opgeroepen toekomstvisies voor Suriname te schilderen: geheel in de geest van Hatterman.

Andere leerlingen brachten kort na 1984 door exposities geld bij elkaar om van Hattermans huis in Brokopondo een cultureel centrum te maken. Armando Baag erfde een deel van de nalatenschap. De Republiek Suriname kreeg per testamentaire beschikking haar huis in Brokopondo en het erfpachtsrecht van haar land, met de aantekening dat het huis een schilderschool en expositieruimte moest worden. Armando Baag reisde in 1991 terug naar Suriname om te trachten die plannen te realiseren (Weltak 1991). Het is er helaas niet van gekomen.

Surinaamse kunstenaars in het Stedelijk Museum

Hattermans leerlingen drongen in Nederland niet snel door tot de top. De kunsthistorica Gloria Leurs concludeerde in 1979 dat

> [...] Surinaamse kunstenaars weinig of geen aansluiting vinden in Europa bij de internationale kunstwereld en dat de enige Surinaamse kunstenaar die zich in de internationale kunstwereld een plaats heeft weten te veroveren Stanley Brouwn is. (Leurs 1979)

Stanley Brouwn, geboren in 1935 te Paramaribo, woonde sinds 1957 in Amsterdam waar hij in contact kwam met kunstenaars van de ‘Nul’-beweging als K. Schippers, Henk Peeters en Armando. Hij manifesteerde zich in de jaren zestig vooral met ‘speelse acties’ en happenings van de Fluxus beweging. In de jaren zeventig werd zijn werk steeds conceptueler waarbij hij gefascineerd raakte door ruimte en afstand. In maart/april 1971 bracht Het Stedelijk Museum Amsterdam een eenmanstentoonstelling van hem onder de titel *Steps*. Brouwn was daarmee de tweede Surinaamse kunstenaar die een tentoonstelling kreeg in het Stedelijk. Erwin de Vries was de eerste: in 1968 kocht het Stedelijk Museum een beeld van hem, en in 1970 vulde hij vijf zalen onder toenmalig directeur Edy de Wilde. De Vries was volgens kunstcriticus Ed Wingen

> de eerste kleurling die zo'n grote expositie in het Stedelijk Museum krijgt. Zijn collega's bevreemdt het evenzeer dat, nu hij een doorbraak in zijn carrière bereikt, de reacties uitblijven. Zijn het de nieuwe kunststromingen die zijn creaties buitenslui-

> ten, is zijn artistieke prestatie tegengevallen of dringt hij als eerste kleurling te ver door in de kunstwereld met een grote 'K', een expliciet blanke wereld? (Abegg 1998)

Surinaamse kunstenaars exposeerden dus nauwelijks in witte musea, maar wel in eigen kring. In 1971 opende de Surinaamse Galerie aan de Runstraat in Amsterdam. Die ging vervolgens op in Galerie Srefidensi (zelfstandigheid), die in 1974 in het gebouw van de Stichting Welsuria (Welzijn Surinamers in Amsterdam) aan de Keizersgracht startte.[4] Toen eind jaren tachtig de subsidie aan *Welsuria* stopte betekende dat meteen ook het einde van Srefidensi. De Vereniging Ons Suriname was intussen in de jaren tachtig meer afgebogen van een politieke naar een sociaal-culturele oriëntatie, waarin de beeldende kunst een grotere rol ging spelen. De gedachte was dat beeldende kunst identificatiemogelijkheden schept, en daardoor het gevoel van vervreemding en identiteitsloosheid kan tegengaan. Zo stelde zij, ter gelegenheid van haar zeventigjarig bestaan, in 1989 een tentoonstelling samen van Surinaamse kunstenaars die woonden en werkten in Amsterdam. Letitia Brunst, Mora Ducastel, Ellie Harris, Ernest Hofwijks, Stanley Kempenaar, Waldy Landbrug, Rudy Maynard, Paul Moedig, Wim Toppin en René Vervuurt namen eraan deel. Maar het gemis aan een eigen galerie bleef. 'Na het opheffen van Galerie Srefidensi ontbreekt het de Surinaamse kunstbeoefenaars aan een representatieve ruimte om hun werk te exposeren', schreef Paul Moedig (1989), 'en zij zijn aldus verstoken van een belangrijke mogelijkheid om met collectioneurs, collegae en kunstminnenden in contact te treden.' Moedig stelde hij verder vast dat 'de Surinaamse kunstbeoefenaars als cultuurvertegenwoordigers van een etnische minderheid specifieke moeilijkheden ondervinden wanneer zij hun werk ter expositie aanbieden'. Daarnaast was hij van mening dat musea en lokale galeries werken vanuit een te beperkte, westerse cultuuroriëntatie. Binnen de Vereniging Ons Suriname ontstond het idee om een galerie te beginnen die de naam van Nola Hatterman zou moeten dragen. Na aankoop van een pand aan de Zeeburgerdijk werden die plannen steeds meer realiseerbaar.

Terwijl Ons Suriname hieraan werkte leek ook het grote kunstcircuit de Surinaamse kunstenaars eindelijk te gaan erkennen. Op 15 december 1996 werd in het Stedelijk Museum te Amsterdam onder enorme belangstelling en in de aanwezigheid van enkele uit Suriname overgekomen kunstenaars de tentoonstelling *Twintig jaar beeldende kunst in Suriname*, *1975-1995* geopend. Minister van Buitenlandse Zaken Hans van Mierlo sprak een enthousiast openingswoord: 'Eindelijk hangt Suriname in het Stedelijk Museum.' Velen zagen hierin een artistieke erkenning van de Surinaamse kunst, die eerder vooral in volkenkundige musea werd gepresenteerd. De directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, Rudi Fuchs, temperde echter de stemming. In een interview in de *NRC* van 2 november 1996 uitte hij zijn reserves:

> Tegenwoordig kijk ik naar wat interessant is - voor mijn part in antropologisch opzicht. Ik ben bezig een tentoonstelling samen te stellen van Surinaamse kunste-

> naars. Daar zit niet één echt goeie bij, maar ik vind het een intrigerend fenomeen. Surinaamse modder, een tropisch soort Zeeland. Wat straks in het Stedelijk te zien zal zijn, is een traag in de modder vastgelopen variant op de Nederlandse schilderkunst. Ik heb respect voor dat geworstel; ik bewonder de moed die het vergt. Dat mag gezien worden. Geloof het of niet, maar óók ik ben uiteindelijk een dienstbaar mens. (Van der Linden 1996)

Een golf van protest viel Fuchs ten deel, waarbij men vooral viel over de metafoor van de ‘modder’ en niet over het feit dat Fuchs de Surinaamse kunst hier weer (terug)plaatste in de antropologische/volkenkundige hoek. Evenmin leek men te vallen over zijn uitspraak ‘niet één echt goeie’. Fuchs nuanceerde zijn uitlatingen enigszins vermoeid in zijn openingsspeech, door opnieuw toe te lichten dat hij veel bewondering had voor de Surinaamse kunstenaars die onder moeilijke omstandigheden moesten werken. ‘Is modder niet de vruchtbaarste grond?’ vroeg hij retorisch, maar daarmee nam hij de negatieve indruk niet weg.

Fuchs had deze tentoonstelling overigens niet zelf samengesteld, maar een bestaande tentoonstelling uit Suriname overgenomen en daar werken aan toegevoegd. De oorspronkelijke tentoonstelling, *Twintig jaar beeldende kunst in Suriname*, *1975-1995* werd in opdracht van de Nederlandse overheid samengesteld door Chandra van Binnendijk, journaliste bij de *Ware Tijd* in Suriname en Paul Faber, conservator bij het Volkenkundig museum in Rotterdam, nu conservator Afrika van het Tropenmuseum (Binnendijk en Faber 2000). Samen met de renovatie van het presidentieel paleis en de renovatie van Fort Zeelandia vormde de tentoonstelling het cadeau dat de Republiek Suriname van Nederland ontving bij de viering van twintig jaar onafhankelijkheid.

De oorspronkelijke tentoonstelling was van 25 november 1995 tot en met februari 1996 te zien geweest in Het Surinaams Museum in Fort Zeelandia. Zij omvatte honderd kunstwerken van 24 kunstenaars en liet een caleidoscoop aan kunststromingen zien: impressionisme, expressionisme, surrealisme, fotorealisme, popart en beeldhouwkunst. Het zwaartepunt lag bij sterk naturalistische werken. Abstract werk ontbrak nagenoeg geheel. In die zin was de tentoonstelling niet representatief. Toen Rudi Fuchs in februari 1996 samen met conservator Maarten Bertheux Suriname bezocht om de tentoonstelling te bekijken, ontmoette hij ook kunstenaars en selecteerde hij aanvullende werken van voor 1975 en na 1995, waarmee hij de oorspronkelijke selectie verbreedde. Daarnaast werd de tentoonstelling uitgebreid met doeken en installaties van de in Nederland woonachtige kunstenaar Remy Jungerman (district Marowijne, 1959). Dat de tentoonstelling ook intern bij het Stedelijk Museum Amsterdam tot een roerige discussie had geleid blijkt uit de evaluatie van Maarten Bertheux, die erkende dat het l'art pour l'art-principe soms moet wijken voor aandacht voor de context, ‘zeker als het gaat om politiek geladen kunst, zoals uit Zuid-Afrika of Rusland, of om verwijzingen naar culturele inspiratiebronnen’ (Bertheux 1999; zie ook Van der Veen 1996).

Alhoewel er in de begeleidende catalogus uitvoerig werd stilgestaan bij de rol die Nola Hatterman heeft gespeeld in de kunsthistorische ontwikkeling van Suriname, ontbrak opvallend genoeg, en zeer ten onrechte, haar werk. Door het accent op figuratief en naturalistisch werk had Nola er goed in gepast. Ook zou zij zich hebben kunnen vinden in de geest van de oorspronkelijke tentoonstelling. Zij was geen groot voorstander van abstracte kunst en meende dat

> de waardering van de kunst zou moeten beginnen bij de herkenning. [...] In alle landen en in alle perioden waarin van eigen kunst sprake is, zullen tijdgenoten van de beeldende kunstenaars hun leven, hun omgeving, hun bekende personen - zich zelf of hun geestesgesteldheid [...] herkennen. Deze herkenning is het aanknopingspunt tussen mens en kunst, tussen kunstenaar en publiek. (Hatterman 1975)

Galerie Nola Hatterman als plechtanker

In 1997 startte aan de Amsterdamse Zeeburgerdijk dan eindelijk Galerie Nola Hatterman. Frank Creton, ‘stonfoetoe’ (steunpilaar) van de Surinaamse kunstscène in Amsterdam, liet er zijn expositie *Alpha et Omega* zien. In juli 1998 opende Hattermans lievelingsleerling Armando Baag de galerie met zijn *Family Affairs/Famir man tori*. In een bewogen toespraak bracht hij een ode aan zijn leermeesteres. Het moment was gunstig: de echo van de vele publiciteit rondom de tentoonstelling van Surinaamse beeldende kunst in het Stedelijk galmde nog na. De galerie kon meevaren in de stroomversnelling van interesse die door de landelijke media voor Surinaamse kunst was losgemaakt. Die interesse was zo groot dat een aantal jonge Surinaamse kunstenaars ogenschijnlijk makkelijker dan voorheen hun weg vond in het reguliere kunstcircuit. Deze kunstenaars hadden een galerie die zich profileerde als ‘Surinaamse’ galerie niet langer nodig als springplank. Andere kunstenaars, zoals Glenn Kallasingh en Iléne Themen, presenteerden zich echter juist met overtuiging in een galerie die zich zo duidelijk profileerde als een galerie voor Surinaamse/ Caraïbische kunst (Van Stipriaan 2001).

In 1999 herdacht de Vereniging Ons Suriname de honderdste geboortedag van Nola Hatterman. Bij die gelegenheid werden de banden met het Surinaamse Nola Hatterman Instituut verstevigd. De kunstenaar Rinaldo Klas, tevens coördinator van het Surinaamse Instituut, exposeerde in de Amsterdamse galerie. Elk jaar komt er sindsdien een veelbelovende Surinaamse kunstenaar van het Instituut naar Amsterdam: in 2000 was dat George Struikelblok, in 2001 Marcel Pinas en in 2002 Wilgo Vijfhoven. Op die manier wordt de nalatenschap van Nola Hatterman behouden en gekoesterd. Anke Niehof, voorzitter van het bestuur van het Prins Claus Fonds, formuleerde het tijdens haar openingsspeech voor de tentoonstelling ‘Uma’ (Vrouw) van Wilgo Vijfhoven op 15 september 2002 aldus:

Ik denk dat het belangrijk is dat Surinaamse kunstenaars, en kunstenaars uit het Caraïbisch gebied, in deze galerie een plechtanker hebben en een toegang tot Nederland en Europa, zoals het voor het Nederlandse publiek belangrijk is om op deze wijze met Surinaamse en Caraïbische kunst te kunnen kennismaken.

Myra Winter

Eindnoten:

1 *Mededelingenblad VOS*, november 1950.
2 *De Westindiër*, 1, 1952, 13.
3 Persoonlijke mededelingen.
4 *Sticusajournaal* 1972, 1974.

13 mei 1957. Tjalie Robinson bezet Onze Brug.
16 De gedaanteverwisseling van een Indische verhalenverteller

Het maandblad *Onze Brug* leidde zijn korte bestaan, van juli 1956 tot februari 1958, op een dramatisch breukvlak van de relatie tussen Nederland en zijn voormalige kolonie in de Oost. De bedoeling van de oprichtster, De Grave-Terwogt, was om de band te versterken tussen Nederland en Nieuw-Guinea, dat destijds nog wel tot het koloniale rijk behoorde. Als zodanig bleef dat gebied een aantrekkelijk alternatief voor Nederlanders met een Indische achtergrond om naar uit te wijken. In de nieuwe republiek Indonesië, net als in het officiële vaderland, zagen velen van hen namelijk weinig toekomst gloren. De redactie van *Onze Brug* stond onder leiding van de journaliste Führi-Mierop, jarenlang hoofdredacteur van de *Indische Courant* in Soerabaja. Zij onderschreef de gerichtheid op Nieuw-Guinea, maar wilde ook de strijdbaarheid van Indische repatrianten in Nederland bevorderen. Assimilatie, opgevat als eenzijdige aanpassing, wees zij van de hand. Vandaar de aandacht voor het statusverlies van Indische Nederlanders, de toekomst van de Indische jeugd, beroepskeuze en de overgang naar het bedrijfsleven. De maatschappelijke betrokkenheid van de redactie bleek eveneens uit de organisatie van een Indische benefietavond in de Haagse Dierentuin, met als doel geld in te zamelen voor Hongaarse vluchtelingen. Er trad een keur aan artiesten op voor een zaal met bijna tweeduizend bezoekers. Door in het openbaar te spreken over de verdraagzaamheid tegenover andersdenkenden, meende men een tegenwicht te bieden tegen de verzuilde en in vakjes verdeelde Nederlandse samenleving. Vanwege het succes van de eerste avond volgde een tweede, op 13 mei 1957. Bij die gelegenheid gaf ook de auteur Tjalie Robinson, die de Indische gevoelswereld in zijn korte essays over Batavia/Jakarta met zoveel humor had beschreven, acte de présence. Het publiek vond dat hij een opmerkelijke gedaanteverwisseling had ondergaan:

> Tjalie nà de pauze was 'n geheel andere persoonlijkheid. Hij had toen een ernstige piekeran. Nu zijn Tjalie en ‘ernst’ twee grootheden waar het publiek - gewend aan Tjalie als humorist - niet goed weg mee weet. Dat achter echte humor een ernstig mens kan schuilen, achtte men schijnbaar onverenigbaar, tenminste ten opzichte van Tjalie. Tjalie Robinson deed 'n ernstig beroep op zijn gehoor om de specifiek

> Indische kunst, spreekwijze, melodieën, folklore, als zovele culturele waarden, vast te leggen en uit te dragen.[1]

Vanaf de zomer van dat jaar nam de redactionele nieuwkomer de teugels van *Onze Brug* over en verdween zijn tante Führi van het journalistieke toneel. De nieuwe leidsman wilde niet langer een maandblad voor een paar honderd abonnees, maar een weekblad met de dikte van *Margriet*, vol avontuurlijke, leerzame en wetenschappelijke artikelen. Als potentieel lezerspubliek wees hij op de honderdduizenden Indische nieuwkomers. Toen *Onze Brug* een halfjaar later zijn bestaan onder de naam *Tong Tong* voortzette, was de blauwdruk van 'het enige Indische blad in Nederland' bekend. Het zou een tijdschrift vóór enván zijn lezers worden. Naar eigen zeggen schreef Tjalie Robinson voortaan alleen nog om anderen tot schrijven aan te zetten. In zijn beleving waren alle Nederlanders uit de voormalige kolonie lotgenoten, getekend door de behoefte om hun Indische leefwereld op te roepen. Het ging erom vast te leggen wat verloren was gegaan: de dagelijkse patronen van het koloniale bestaan. Zonder besef en trots over hun eertijdse leven viel er volgens hem geen nieuw bestaan op te bouwen. Iedere stem telde, zoals hij in zijn tijdschrift liet weten. Getuigenis afleggen, de Indische geschiedenis in ere houden, onderlinge hulpverlening en culturele oriëntatie: op die pijlers rustte het nieuwe blad *Tong Tong*, waarvan het eerste nummer verscheen op 28 februari 1958. Een betere timing viel nauwelijks te bedenken. Vlak daarvoor had de Indonesische president Soekarno de westerse bedrijven in zijn land genationaliseerd en Europeanen eruit gezet. Voor de Nederlands-Indische gemeenschap leek niet langer een toekomst mogelijk in Zuidoost-Azië, behalve dan in Nieuw-Guinea. Daarom was het zaak de gevluchte Indische repatrianten een warm welkom te bezorgen in het verre vaderland. Tevens was voorlichting uit Indische kring nodig om bij het grote publiek meer begrip te kweken voor de nieuwkomers. Het maatschappelijk klimaat leek rijp voor een noodtrom. Vandaar de organisatie van een reeks cabaretavonden in de Haagse Dierentuin, die onder leiding stonden van Tjalie Robinson. Hij pakte breed uit, met een aanbod van Indische cultuuruitingen door musici, voordrachtskunstenaars en cabaretiers. Verscheidene ministers waren bij de première aanwezig, omdat, zoals het officieel heette, de gerepatrieerden lieten zien een wezenlijke culturele bijdrage tot hun integratie in de Nederlandse samenleving te leveren.

Jan Boon, alias Tjalie Robinson, alias Vincent Mahieu

Met zijn avonden in de Haagse Dierentuin ontpopte Tjalie Robinson zich als een soort Indische cultuurmakelaar (Willems 1994, 2001). Sinds zijn komst naar Nederland had hij geprobeerd om met zijn journalistieke en literaire werk - zelf sprak hij liever van 'vertellingen' - een lezerspubliek te bereiken. Maar binnen een paar jaar ervoer hij zijn positie in de coterie van schrijvers en uitgevers als steeds marginaler.

Nederlandse lezers hadden volgens hem geen affiniteit met het Indische landschap van zijn verbeelding, omdat het hen ontbrak aan kennis over het leven in de tropen. Daartegenover stond dat Indische repatrianten zich afgesneden voelden van hun land van herkomst en al hun energie gebruikten om zich een plek te verwerven in het officiële vaderland. Dat bleek minder gemakkelijk dan gedacht. Menigeen ervoer het levensklimaat in Nederland als kil en voelde zich behandeld als tweederangs burger. Als nieuwkomers moesten zij regelmatig het hoofd bieden aan de beschuldiging koloniale uitbuiters te zijn. Dat stak ook Tjalie Robinson, en met zijn pen zou hij beter dan wie ook verwoorden wat er omging in (een deel van) de Indische gemeenschap. Dat had hij in zijn verhalen over Batavia gedaan, de *Piekerans van een straatslijper*, dat begon hij ook nu te doen. Zijn werk voor *Tong Tong* vormt dan ook een journalistieke spiegel van sentimenten die in de jaren vijftig en zestig in de Indische lotsgemeenschap leefden. Nu de weg terug door de banvloek van Soekarno definitief was afgesneden begon het gevecht om meer ruimte voor Indische ervaringen in de Nederlandse samenleving. Om dat te bewerkstelligen, wierp Tjalie Robinson zich met *Onze Brug* en kort daarna met *Tong Tong* op als woordvoerder. Hij zette zich actief in voor het veilig stellen van de sociale en culturele erfenis van Nederlanders uit de Oost. Dit was echter wel in een tijd dat de politiek van ‘integratie met behoud van eigen identiteit’ nog toekomstmuziek was.

De gedaanteverwisseling die hij onderging, van uitsluitend schrijver tot voorman en erfgoedbeheerder van de Indische cultuur, had zeker te maken met zijn verschuivende positie als koloniale migrant. Toch leert een nadere blik dat de veranderingen minder ingrijpend waren dan op het eerste gezicht lijkt. Veel van zijn journalistieke werk tot dan toe had in het teken gestaan van het verhalend commentaar leveren op het dagelijkse bestaan, in Indië en later in Nederland. Naar vorm verschillen zijn *Piekerans*, zoals hij zijn korte essays noemde, niet wezenlijk van de *Kronkels* van zijn tijdgenoot Simon Carmiggelt. Hun cursieven in de krant groeiden met de jaren uit tot een apart genre in de literatuur. Bij Tjalie Robinson bleef het echter niet bij papieren reacties op de samenleving, zijn coup bij *Onze Brug* had een uitgesproken maatschappelijke lading. Hij wilde lezers ertoe aanzetten weerbare burgers te worden. Voor zichzelf zag hij in dat proces een bemiddelende rol weggelegd. Die herijking vond plaats in een tijd dat hij, onder het pseudoniem Vincent Mahieu, in Nederland een eerste literaire bundel, *Tjies*, het licht deed zien. Dit werd een paar jaar later gevolgd door *Tjoek*. Met beide bundels vertellingen, jaren eerder op Borneo geschreven, oogstte hij alom waardering. Wel werden de literaire loftuitingen over zijn stijl en verteltrant in de recensies afgewisseld met kritische opmerkingen over de leefomgeving waarin de verhalen zich afspeelden. De ruige machowereld van de Indo spoorde niet erg met de gangbare Europese smaak. Juist dat onbegrip, waarin een echo viel te herkennen van een breed gevoeld Indisch onbehagen over de ontvangst in Holland, zal de schrijver hebben gestoken. Waarschijnlijk valt daaruit ook zijn zwijgen te verklaren. Hij uitte zich nog bijna uitsluitend in zijn eigen blad.

Welke evolutie valt er aan te wijzen in het werk van de man die onder het pseudoniem Tjalie Robinson een reputatie zou verwerven als sociaal-culturele stem van een Indische generatie buiten Indië? De schrijver en journalist Jan Johannes Theodorus Boon (1911-1974) had een Indische moeder, Fela Robinson, en een Hollandse vader, de KNIL-beroepsmilitair Cornelis Boon. Hij zag tijdens het verlof van zijn ouders in Nijmegen het levenslicht, maar groeide op en werd gevormd in een Indische wereld, die hij, eenmaal in Nederland, herschiep met de overtuigingskracht van een geboren verteller. Tegelijkertijd was hij een vooruitziend migrant, die zijn land van herkomst nimmer verloochende, maar juist gebruikte bij zijn oriëntatie op een nieuwe wereld. Hij richtte een tijdschrift op, nam het initiatief tot de *Pasar Malam* in Den Haag (een jaarlijkse markt en ontmoetingsplaats) en een Indische Kunstkring, en gaf de aanzet tot het Indische dorp *El Atabal* in Spanje. Hij verzamelde de verhalen van mensen die geografisch en politiek het contact hadden verloren met de bron waaruit zij altijd putten. Hij gaf een stimulans aan het fenomeen van de Indische markt en keuken, die ook buiten de eigen groep snel terrein wonnen. En hij verzamelde Indische schrijvers en kunstenaars om zich heen, zodat de eigen stem luider zou klinken.

In het vooroorlogse Nederlands-Indië ging Jan Boon naar de lagere School met de Bijbel in Meester Cornelis, een voorstad van Batavia (nu Jakarta). Vervolgens bezocht hij de MULO en behaalde op de kweekschool zijn hoofdakte als onderwijzer op hetzelfde Jakarta. Hij heeft ook enige tijd voor de klas gestaan, op wilde, ongesubsidieerde scholen. In 1936 begon zijn journalistieke loopbaan als sportredacteur van het *Bataviaasch Nieuwsblad*, waarin hij ook een rubriek voor kinderen verzorgde. Tijdens de Japanse bezetting verbleef hij drie en een half jaar in krijgsgevangenschap, zowel op Java als in Maleisië. In kamp *Tjimahi* leerde hij een groep Nederlandse intellectuelen kennen, onder wie Leo Vroman, die zich de meesterlijke verhalenverteller Jan Boon een halve eeuw na dato nog scherp herinnerde:

> In Tjimahi hadden we een werkgroepje dat het tijdschrift *Kampkroniek* maakte en het boekje *Onschendbaar domein*, waarvan een afdruk bij het Letterkundig Museum ligt. Er waren kopieermachines en zelfs hout en inkt om houtsneden te maken. Veel mensen kenden een hoop gedichten uit hun hoofd en er waren wat tijdschriften waarmee ze rond bleven reizen. Al die gedichten hebben we toen bij elkaar gezet en een masker gesneden, waar je de houtsnede doorheen kon drukken. De tekst werd daaronder getypt. We hadden twee typemachines en zelfs boeken. Onderling organiseerden we een soort bibliotheeklijst, met vooral veel Engelse boeken. Ons clubje organiseerde ook allerlei activiteiten. Dominee van Selms deed graag dingen over literatuur, net als Rob Nieuwenhuys natuurlijk. Ook Jantje [Boon] en ik deden daaraan mee. Bernard van Tijn heeft er geloof ik ook gezeten en Kurt Binners, de politicus. Verder de schilder Henk de Vis, die later in Rotterdam kwam te wonen. Maar Jantje was vooral een praktisch ingestelde figuur, geen theoreticus. Meer een

> boy-scout, een echte jager en visser. Ik heb dan ook veel aan hem gehad in het kamp.[2]

Na de oorlog kreeg Jan Boon een baan als hoofdredacteur van *Wapenbroeders - Uitgave voor de Strijdkrachten in Nederlands-Indië* (1945-1950). In datzelfde blad tekende hij jarenlang cartoons over de wederwaardigheden van het soldatenduo Taaie en Neut, verdwaald rondlopend tijdens de militaire acties in het naoorlogse Indonesië (Van den Berg 1993). Het duo bestond, net als de Nederlandse Bulletje en Bonestaak, uit een dikke en een dunne, een aangever en een afmaker. Op de spotprenten geven de twee soldaten ongezouten commentaar op de toestand in de Oost, zij het dat Boons humor eerder mild dan vilein viel te noemen. Hij had bijvoorbeeld weinig kritiek op het gilde van officieren, maar wel op de logistiek, op de behuizing van Jan Soldaat en de perikelen in de vreemde tropische wereld rondom. Het zijn voornamelijk in beeld gebrachte wisecracks van twee (kennelijk Amsterdamse) Jannen in de Oost, die onbekookt hun zegje doen over zaken als *goena goena*, de *tani* op zijn rijstveld, de muskietenplaag en de tropische regenval. De cartoonist koos ervoor niet te moraliseren, maar de satire van een ongewone situatie uit te beelden. Vooral de onderschriften zijn vaak geestig, terwijl Boon tegelijkertijd, net als in zijn latere Bataviase kronieken, liet merken een buitengewoon observator te zijn. De cartoons waren zo populair, dat de legerleiding besloot ze te bundelen in een anonieme uitgave. Vanaf 1951 heeft Jan Boon bovendien een vervolgserie geschreven over *Taaie en Neut* als gedemobiliseerde soldaten, in slecht passende burgerkleding. Vanuit Indonesië schreef hij voor het Nederlandse blad *Oud-Wapenbroeders*, bedoeld voor oorlogsveteranen die in Indië dienst hadden gedaan. Het was, in de woorden van Joop van den Berg, een curieus tijdschrift vol sentimenten - en vooral ressentimenten - van oud-strijders over de wijze waarop zij destijds de Nederlandse belangen hadden verdedigd. De ex-militairen zaten vol kritiek op het beleid van de regering, vooral waar het ging om Ambonezen en de kwestie Nieuw-Guinea. De rauwe kritiek van de frontsoldaten had plaatsgemaakt voor een politieke stellingname over de dekolonisatie. De tijden waren aan het veranderen en vooral in Jan Boons vroege tekenwerk zijn de sporen daarvan het meest openlijk aan te wijzen.

In het begin van de jaren vijftig verscheen literair werk van zijn hand in het culturele tijdschrift *Oriëntatie* (Veenkamp 1997). Het blad nam een ambivalente positie in, balancerend op het evenwichtskoord tussen de overgang naar Indonesische onafhankelijkheid en het handhaven van westers en Nederlands cultuurgoed. Begin jaren vijftig leek een rol in de voorhoede van de Indonesische cultuur echter verleden tijd. Steeds meer werd een link gelegd tussen de Latijns-Amerikaanse mengculturen en de Indo-cultuur in Indonesië, met Boon als prominente vertegenwoordiger. In dit blad begon hij voor het eerst onder de schuilnamen Vincent Mahieu (voor zijn literaire verhalen) en Tjalie Robinson (voor zijn kronieken) te publiceren. Van alle Indische schrijvers in Indonesië - denk aan Beb Vuyk of E. Breton de Nijs -

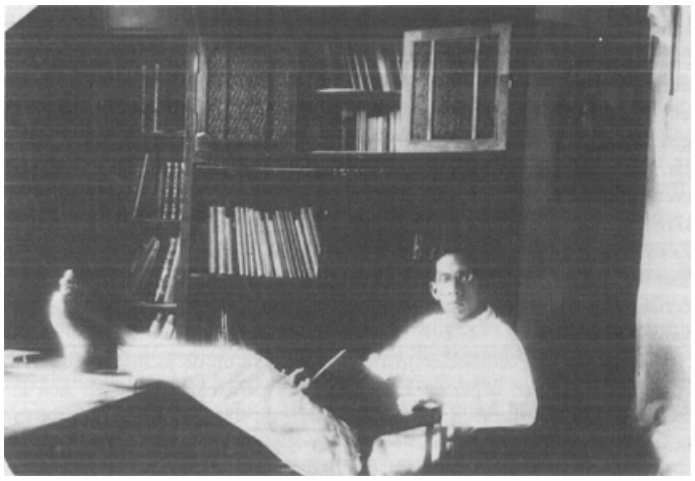
was hij toen al degene die zich het meest met zijn Indische achtergrond en met de fundamenten van een ‘Creoolse literatuur’ bezighield.

Een Indische Wild One

In zijn analyse van het vroege werk van Tjalie Robinson/Vincent Mahieu heeft de literatuurwetenschapper Beekman (1998) een aantal parallellen uitgewerkt met schrijvers uit de zuidelijke staten van Noord-Amerika, zoals Faulkner, O'Connor, McCullers en Steinbeck. Tevens wijst hij op overeenkomsten met de Amerikaanse subcultuur van rebellerende jongeren, waarvan films als *The Wild One* (1953), met Marlon Brando in de hoofdrol, en *Rebel without a cause* (1955), met James Dean, misschien wel de meest bekende exponenten zijn. In het Nederlandse cultureel-literaire landschap, dat pas in de jaren zestig werd opengebroken door de macho-literatuur van Jan Wolkers en Jan Cremer - met een seksuele schaamteloosheid waar Robinson zelf een hartgrondige hekel aan had - was hij destijds een eenling. Zijn hoofdpersonen spraken in velerlei opzicht een taal die Nederland nog niet verstond, wat mede verklaart waarom hij vooral in Indische kring op waarde werd geschat.

Zijn werk onder het pseudoniem Vincent Mahieu - enkele verhalen verschenen in *Oriëntatie*, de latere schreef hij begin jaren vijftig - vormt de weerslag van zijn ervaringen tijdens de oorlog en de erop volgende Indonesische vrijheidsstrijd. Het zijn verhalen waarin een rauwe strijd om het bestaan wordt gevoerd, en ze ademen niet zelden een sfeer van pessimisme. De menselijke existentie is in het geding, maar wel altijd binnen het raamwerk van een meeslepend verhaal: over de jacht, het motorrijden, het machismo van de Indo-samenleving. Het is een wereld van mannen, met een hang naar zuiverheid en bevangen door de romantiek van het vuistgevecht. Tegelijkertijd sluimert onder de oppervlakte de wreedheid van een verwarrende overgangstijd, die van de dekolonisatie. De meeste personages beleven een tragisch einde, maar nooit zonder heroïek, rebellie of een gevecht tegen opgelegde grenzen. Het individu tart zijn omgeving: sterk, ontroerend, protesterend en op zoek naar geluk, zonder gezwijmel. Het falen van de hoofdpersonen komt voort uit de interne logica van de verhalen zelf, daar komt geen maatschappelijk tekort aan te pas. De thema's zijn van alle tijden: de liefde, de dood en het menselijk tekort, en de verhalen spelen heel vanzelfsprekend tegen een Indische achtergrond. De verteller confronteert zijn lezers met de verschrikkingen van de politionele acties, het sappelen van de kleine man en vrouw, en met de universele verschillen tussen arm en rijk. Het gaat bij hem echter niet, zoals bij veel koloniale schrijvers, om de clichématige problemen van Indo's in het voormalige Nederlands-Indië (Willems 1994).

De verhalen van Vincent Mahieu mogen zich afspelen in een wereld die gedomineerd wordt door mannelijke mystiek en bewondering voor lichaamskracht, vuurwapens en de jacht, er zijn ook tegenkrachten werkzaam. De oorlogsgruwelen van de jaren veertig hebben de fundamenten van het vooroorlogse Indië poreus



Afb. 16.1 Tjalie Robinson in Batavia

gemaakt. In menig verhaal is bovendien de vrouw de *djago* (vechtersbaas): vasthoudend, moedig en roekeloos. Bij voortduren wordt de mannelijkheid van personages ondermijnd. In *Tjies* en *Tjoek* wemelt het van zulke ambiguïteiten. Op papier stelt de verteller het gevaarlijke leven, ofwel de daad, boven het woord. Maar zijn figuren komen ook regelmatig in aanraking met de wereld van de geest, met boeken, muziek en wat de cultuur verder nog te bieden heeft. Zij bewegen zich in meerdere milieus, met de vrouw als schakel van verbinding of verwarring. Een voorbeeld hiervan is het magisch-realistische titelverhaal *Tjoek*, volgens velen zijn meesterwerk. Het is opgebouwd als een klassieke tragedie, met als spil een in armoe levend Indo-meisje, bijgenaamd Tjoek. Haar vader heeft zij nooit gekend, met haar moeder woont zij in een van de drie vervallen huizen tussen een Chinees kerkhof en een groot moeras. Het linkerhuis wordt bewoond door een excentrieke muziekleraar, die cello speelt. Het meisje raakt betoverd door zijn muziek en komt regelmatig buurten, een privilege waarvoor ze met gestolen fruit betaalt. Op het middelste huis rust een vloek, en om die reden staat het leeg. Alleen op zondag komt het tot leven, als de jagers uit de stad het huis als hun trefpunt gebruiken. Tjoek heeft een speciale band met de zondagsjagers, maar wijst het eten van vlees af. De enige jager die het tegen haar durft op te nemen, is Elmo Wyatt, de beste van het stel. Al vroeg in het verhaal komt hij om het leven als zijn eigen geweer per ongeluk afgaat en de kogel hem in zijn zij treft. Zijn geweer wordt heimelijk weggenomen door een arme Indojongen, Sylvester, bijgenaamd ‘Man’. Een verwaarloosde knaap, die alle dagen rondzwerft over het uitgestrekte kerkhof en moeras, en zich in leven houdt met jagen.

Op een nacht vernielt Man een op het graf van zijn grootvader geplaatst Christusbeeld, waarna hij besluit zich volledig uit de maatschappij terug te trekken. Hij zondert zich af in een grote, lege Chinese graftombe, die op een moederschoot lijkt. Tjoek ontdekt Mans schuilplaats en trekt bij hem in; de tombe doopt zij om tot 'Het Groene Huis'. De jongen betaalt hun oplopende uitgaven door steeds meer wild te vangen. Intussen is zijn grote droom om het legendarische everzwijn Si Badak om te leggen. Zijn concurrent is een Indo-Chinees, Go, voor wie de jacht op het everzwijn al zeven jaar een obsessie vormt. Tjoek en Man leven een tijdje vredig samen, tot de ontevredenheid toeslaat en zij zich honend begint uit te laten over de vakkundigheid van Man. Ze pocht dat ze zelf Si Badak wel zal doden. Om dat te kunnen, leert hij haar de trucs van het jagen. Maar als zij op een nacht samen in het moeras in een hinderlaag liggen om het everzwijn te verrassen, doodt Tjoek Man per ongeluk met het geweer van Elmo.

Het verhaal is van een beklemmende schoonheid en de jacht fungeert erin als een metafoor voor een bepaalde levenswijze. De personages bewegen zich in een landschap dat kenmerkend is voor de visie van de schrijver op de positie van de Indo: levend in een niemandsland tussen het moeras en het kerkhof. Jagen is zijn passie, en Si Badak een mythologische schim. Hem om te leggen is voor de Indojagers, die nergens echt thuis horen, bijna een religieus streven. Het verhaal kan ook worden gelezen als een parabel over de corrumperende werking van de beschaving. Het vrouwelijke, de ambitieuze en nadenkende Tjoek, verstoort de natuurlijke orde der dingen. Aanvankelijk wijst zij het doden van dieren af, maar als zij toch bevangen raakt door de idee van een jacht op de legendarische Si Badak, misschien wel het Hogere Ideaal van Man, moet de laatste dat met de dood bekopen. Man leeft vanuit zijn instinct, maar betoont zich ook ontvankelijk voor Tjoeks streven naar verandering. Hij staat voor het recalcitrant mannelijke en zij voor de aantrekkingskracht van het woord, voor comfort en voor materialisme. Tjoek berekent hoeveel bijvoorbeeld de hoorn van een neushoorn oplevert. Vijf jaar vlijtig doorjagen en ze zijn rijk. Zinloos doden past echter niet in de levensfilosofie van de jager, die zich als gelijke beschouwt van het dier waarop jacht wordt gemaakt. Het is Mans gezichtsvermogen tegenover het verdedigingsmechanisme van dieren: onzichtbaar blijven. Beiden zijn kunstenaars van de waakzaamheid. Tjoek laat zich meer leiden door de wetten van de economie. Vandaar dat Beekman spreekt van een ironische allegorie van de opkomst van de beschaving.

Vlak na het schrijven van de Mahieu-verhalen, die pas vijf jaar later gepubliceerd zouden worden, keerde Jan Boon terug naar zijn oude ambacht, dat van de journalistiek. Met zijn gezin verhuisde hij van Borneo naar Jakarta en begon als Tjalie Robinson korte essays te schrijven voor *De Nieuwsgier* (van 1952 tot 1954). Weliswaar hield hij al jaren zijn oog op Nederland gericht, maar officiële verzoeken voor een voorschot om de overtocht te kunnen financieren, werden afgewezen. Intussen dreigde hij als Nederlandstalig schrijver in het nieuwe Indonesië in een isolement terecht te komen. De uittocht van landgenoten bleef aanhouden, dus zag hij zijn

lezersgroep met het jaar slinken. Dat verklaart wellicht de zowel vitale, als melancholische toon van de *Piekerans van een straatslijper*, krantenstukken die hij bleef schrijven tot het geld voor tickets uit Nederland arriveerde. De bron voor die stukken was een andere dan die van de Mahieu-verhalen, doordrenkt als die zijn van dreiging. Hier gaat het om het verzonken, Indische landschap van ver vóór de oorlog. Een gemeenschappelijk kenmerk van de verhalen is de feestelijke anarchie, het nonconformisme, de vrijheidsdrang, avontuur en romantiek. De verteller zwerft rond over erven, huizen en door de straten van Jakarta. Volgens Beekman heeft Tjalie Robinson het beeld van een stad geschapen die op geen enkele historische atlas valt terug te vinden. Het is een onsamenhangend Camelot, een toonbeeld van voortreffelijkheid. Een stadsplan waar je dromen kunt om te onthouden en eten om te vergeten. Op de richel van het afscheid van het land waarin hij zich geworteld weet, kan de schrijver zijn paradoxale thuis alleen beschrijven in de taal van het gemis. De *Piekerans* zijn uit de pen gevloeid van een man die terugblikt en de voltooid verleden tijd van zijn jeugd tot leven wekt. In dat ideale tijdperk fungeerden erven als het domein van jongens, ongeacht nationaliteit, ras of komaf. De Anak Betawie adelde er zijn vrienden met een Portugese term voor personen van voorname komaf: *Fidalgo's of the street*. Die jeugd kon natuurlijk niet eeuwig duren, maar hij bleef wel rondspoken in de bewaarplaats van het geheugen, tot de politieke geschiedenis tussenbeide kwam en de magie verloren ging, zonder ooit te worden vergeten. Juist de dekolonisatie en het ophanden zijnde vertrek naar Nederland dwongen Tjalie Robinson om dat verzonken Indische leven nog één keer op te roepen. Daarvoor gebruikte hij levendige details, extravagante vergelijkingen en het kleurrijke vocabulaire van de Indische volkstaal, het *petjoh*, een Creools dat teruggaat op het Nederlands en het Maleis. Zijn stijl vormt een mengeling van spreektaal en poëzie, met regelmatig komische overdrijvingen: ‘Hij wierp zich in het gevecht als een heremiet in het nachtleven’. De verhalen zijn afwisselend speels, schrijnend, weemoedig en fel realistisch van toon. Op de keper beschouwd gaat het om persoonlijke kronieken van een geschiedenis waaraan met de Japanse bezetting en de vrijheidsstrijd daarna een abrupt einde kwam. Ze leveren tezamen een plattegrond op van sociale tegenstellingen tussen de Europese, Indische en Indonesische levenswijzen, de botsingen tussen cultuur en natuur, het blanke perspectief tegenover dat van de mesties. Achter de burleske capriolen gaat een authentiek pleidooi schuil voor het Indische eigene. Het zijn de hartekreten van een verhalenverteller in de verdrukking.

Indische schrijver op zoek naar aansluiting

Bij zijn komst naar Nederland in het voorjaar van 1954 was Tjalie Robinson, net als de redacteuren van het tijdschrift *Onze Brug*, vooreerst een schrijver en journalist op zoek naar emplooi en een publiek. Nu was zijn Indische reputatie hem vooruit gesneld, dus hij wist vrij gemakkelijk aan de slag te komen. In de eerste jaren schreef

hij columns voor *Het Parool* over de wondere indrukken van een repatriant in zijn hernieuwde vaderland. Tegelijkertijd schreef hij voor *De Vrije Pers* in Soerabaja *Piekerans* over Nederland, om het Nederlandstalige publiek in Indonesië te blijven bedienen. Daarnaast spande hij zich in om de literaire vertellingen die hij onder het pseudoniem Vincent Mahieu had geschreven, gepubliceerd te krijgen. Al snel voelde hij zich echter een buitenstaander in de wereld van Nederlandse media en literatuur. Wellicht zou hij aansluiting hebben gevonden bij de vooroorlogse *Forum*-generatie van Du Perron, met haar nadruk op de vent achter het werk. Met de naoorlogse generatie van Hermans, Reve, Mulisch en Wolkers, de Vijftigers of traditionele katholieken als Van Duinkerken en Bomans voelde hij geen enkele affiniteit. Intussen probeerde hij wel degelijk aansluiting te vinden bij Hollandse schrijvers en kunstenaars. Zo heeft hij, naast zijn journalistieke stukken voor Nederlandse bladen, begin 1955 twee afleveringen van het tijdschrift *Gerilja*, *Maandblad voor Zelfbehoud* het licht doen zien. Nog maar koud in Holland ging hij naarstig op zoek naar medewerkers, zoals de spraakmakende dichter Simon Vinkenoog. Ook benaderde hij de 25-jarige Rudy Kousbroek, net als hij in Nederlands-Indië geboren en getogen. De beide persoonlijkheden verkeerden wat levensoriëntatie betreft echter in verschillende werelden. Naar eigen zeggen wilde Kousbroek in die tijd juist verlost raken van zijn Indische verleden en van de oorlogsjaren, die hij samen met zijn vader als burgergeïnterneerde had doorgebracht. Voor hem was het niets dan Europese cultuur en politiek dat de klok sloeg en hij geloofde heilig in de hogere literatuur. Voor Tjalie Robinson lag dat anders, zoals hij in een brief aan de jonge scribent uitlegde. Hij sprong hartstochtelijk in de bres voor zijn land van herkomst. Al 44 jaar leefde hij zonder politiek en hij wilde dat graag zo houden. Daar kwam bij, dat hij zich geen ‘volbloed Europeaan’ voelde, dus wat had hij met westers snobisme te maken? Hij verbaasde zich erover dat Hollandse studenten die hij ontmoette niet verder kwamen dan het nabauwen van hun leermeesters. Volgens hem beweerden zij, zonder een spoortje van relativering, rustig dat Coen een lul was. Intussen hadden ze nog nooit iets gelezen of bestudeerd en maten zij zich toch een mening aan over de kolonie, namelijk dat het systeem nooit had gedeugd. Al dat Nederlandse fatsoen, het kwam hem de keel uit en hij verdacht Kousbroek ervan uit hetzelfde hout te zijn gesneden als al die andere dwepers met Europa en de Schone Letteren:

> Ik ben nog steeds beroerd van wat jullie (wij) schoonpratende, wijsneuzige, thuiszittende, arrogante Europeanen aanrichten in Azië. En waarom zou ik me dan sappel maken over een gedicht of een roman? Tai koetjing! Dood de man die het maakt. Niet kletsen over waar. [...] Ik weiger te schrijven volgens richtlijnen van schrijvers, omdat ik geen schrijver ben. Ik schrijf NU en TOEVALLIG. Meer niet. Ik wil niet bij de schrijvers horen en de Nederlandse literatuur lap ik aan mijn laars. Literatuur is niets. Leven is alles. (Kousbroek 1987)

In de praktijk kwam het erop neer dat Tjalie Robinson zelf de redactie voerde van *Gerilja* en onder pseudoniemen de kolommen volschreef. Het initiatief bleek evenwel niet levensvatbaar. De meeste stukken hadden literaire pretentie, wat dat betreft vormden zijn activiteiten in die tijd een afspiegeling van zijn dubbele schrijversambitie. Alleen het element van zelfbehoud was nieuw en een voorbode van zijn latere werk. Het waren de jaren dat de overheid schermde met begrippen als ‘oosterse Nederlanders’ en ‘in Indonesië gewortelden’ om de uittocht van Nederlanders uit de voormalige kolonie in te dammen. Als ‘bruine repatriant’ had Tjalie Robinson (alsook zijn gezin) zelf jarenlang soebatten achter de rug om Nederland binnen te mogen komen. Hij sprak uit ervaring en begreep dat Indische mensen hun nieuwe leven begonnen vanuit een defensieve positie. Het enige wat hij daar tegenover kon stellen, was weerbaarheid. ‘Stoutmoedig in de aanval’ was zijn parool met *Gerilja*. Daarvoor diende de stereotiepe beeldvorming in Nederland over Indo's aan de kaak te worden gesteld. Tjalie Robinson was feitelijk de eerste in Nederland die in zijn maandblad het westerse beeld over het Oosten probeerde te vergruizen (Gerilja 1955; Paasman 1998). Hij deed dat in een literaire bespreking over het werk van zijn collega-journalist Arnold Clerx, die in het vooroorlogse Nederlands-Indië een aantal Indische romans publiceerde, waaronder *Sinjo Q* (1934). De kern van zijn werkwijze is dezelfde als waarmee Edward Said vele jaren later in zijn studie *Orientalism* (1978) westerse concepties over de Oriënt als droomvoorstellingen ontmaskerde. Wat Tjalie Robinson een kwart eeuw daarvoor al scherp signaleerde, is dat Nederland bij zijn beoordeling van mensen met een Aziatische achtergrond gehinderd werd door hardnekkige stereotypen. In zijn perspectief geloofden zij waarachtig dat het Oosten zwoel is, elke Chinees een opiumschuiver of een soort Confucius, elke koloniaal een kampongverbrander en vrouwenmoordenaar, elke halfbloed een messenwerpende vechtersbaas, elke Europeaan in het Oosten een erotomaan en elke bruine vrouw een Sheherazade en verschafster van de meest abjecte bedpret die een fauteuilzitter maar bedenken kan. Het klinkt misschien enigszins gechargeerd, maar de kern is duidelijk: het westerse beeld over mensen uit het Oosten was vals. Als Indische repatriant, die het Oosten en Westen in zich verenigde, voelde hij zich er persoonlijk door aangevallen.

Indische vervreemding

Aanvankelijk stond Tjalie Robinson dus wel degelijk in contact met Nederlandse schrijvers en intellectuelen, hoewel er meer onderzoek nodig is naar dat netwerk. Hij zag zich echter al snel gedwongen tot een defensief gevecht om zijn eigen positie. Die plaatsbepaling laat zich illustreren aan de hand van de brieven die hij aan Maria Dermoût schreef. Dermoût was een Indische auteur zoals hij, maar met een volkomen andere stem en sociale achtergrond (Freriks 2000). In zijn eerste brief van 12 mei 1955 aan de schrijfster, die op 62-jarige leeftijd bij Querido debuteerde, wond

hij er al meteen geen doekjes om. Binnen een jaar na zijn aankomst in Nederland bleek hij een radicale ommezwaai te hebben gemaakt. Een vertelster met haar allure hoorde volgens hem niet thuis bij zo'n chic bedrijf, maar bij een Indische uitgeverij. Lotgenoten uit de voormalige kolonie dienden de handen ineen te slaan en - om het eens in reclametaal te zeggen - een nieuwe markt aan te boren. Zij moesten zich niet laten leiden door een traditioneel verlangen het Nederlandse publiek te bedienen, maar zich richten op Europeanen die eens onder de tropenzon hadden geleefd. Zijn ervaring was dat de Nederlandse literaire markt niet zat te wachten op schrijvers uit een vreemde wereldstreek, want zo keken zij volgens hem aan tegen de landgenoten uit het verre Indië. Boeken met het stempel Indische literatuur verkochten niet, dus konden de schrijvers ervan zich beter richten op een publiek dat het leven ginds kende. Hij gaf wel meteen toe dat de gemiddelde koloniaal weinig literaire scholing had genoten, maar het begrip ‘literair’ zei hem sowieso bitter weinig. Van schoonschrijverij hield hij zich liever verre. Wat kocht je voor kunst en innerlijke bewogenheid? Een jaar lang had hij verkeerd met Nederlandse schrijvers en dichters, om tot de conclusie te komen dat het werkelijke leven aan hen voorbijging. Hij gaf er de brui aan en wilde niet langer medestanders in die kringen zoeken. Hun gevoelsleven en mooipraterij stond ver af van zijn levenshouding. Boeken waren volgens hem niets, als ze niet voortkwamen uit authentieke levenservaring: ‘Ik ben, mevrouw Dermoût, een blootvoetig kind van de vrije zeeën en de vrije bergen. Ook al zou men mijn dood voorspellen, ik blijf vechten tegen een onrecht dat niet mij persoonlijk bedreigt, maar ons cultureel geweten (als er zoiets bestaat).’

Over die bedreigde cultuur ontving Dermoût in september 1955 - de twee schrijvers hadden elkaar inmiddels ontmoet - nog een vlammend epistel van de strijder voor zelfbehoud. Het kwelde hem in Holland niet gehoord te worden en hij kon het wel uitschreeuwen. Bij alle Indische lotgenoten meende hij ‘de lichte nostalgie van de wrekende obsessie’ te bespeuren. Of mensen nu klaagden, zich onverschillig gedroegen, protesteerden of hun gevoelens verborgen achter een lach en een traan, hun geweten knaagde. In Indische kringen vroeg men zich af wat er aan de hand was, waarom men zo geïsoleerd raakte. Mensen gingen van zichzelf denken dat ze in Indië als cultuurbarbaren hadden geleefd en vonden genoeg ammunitie voor die zelfbeschuldiging. Een overdaad aan hoogopgeleide dokters, juristen en ingenieurs, maar de schone kunsten werden verwaarloosd. Zo bezien, was het niet zo vreemd dat zij in Holland nauwelijks serieus vielen te nemen. Misschien was de aandacht in de kolonie ook wel te veel uitgegaan naar veilig leven, fatsoenlijk en geborgen zijn. Kinderen met een kunstzinnige aanleg raakten gemakkelijk tussen wal en schip. Wel hordes ambtenaren, maar geen kunstenaars. Zoals vaker bij Tjalie Robinson volgde na een zelfgeseling meteen een veeg uit de pan naar de Hollanders. Hij beschreef hen als incompetent, onvolledig en beperkt. Niet uit inferioriteit, maar omdat zij niet in staat zouden zijn de deur naar de tropen open te zetten. Het was precies die mentaliteit die hem uit de Letteren verdreef en deed kiezen voor de journalistiek in eigen kring.



Afb. 16.2 Tjalie Robinson als hoofdredacteur van Tong Tong

Na twee jaar in Nederland leek het Tjalie Robinsons vaste overtuiging dat er in het land van zijn vader geen serieuze markt bestond voor Indische literatuur. Uitgevers zouden zich niet genoeg inzetten, boekhandelaars onverschillig reageren en het grote publiek de Indische stem niet herkennen. Aan de andere kant van het spectrum ontwaarde hij weinig interesse voor literatuur bij de lotgenoten uit het land van zijn moeder. Opgegroeid in een vertellerstraditie zouden zij weinig op hebben met de schone letteren. Kort en bondig: er was geen emplooi, geen markt en geen publiek voor Indische schrijvers. Dat was een ontnuchterende conclusie van de man die met zijn cursieven en vertellingen een eigen universum had gecreëerd. Hij mocht er zijn roem als schrijver aan te danken hebben, hij wilde *gelezen* worden - in een cursief van zijn hand zou zo'n woord, net als bij Multatuli, waarschijnlijk met hoofdletters zijn geschreven. Het alternatief, de berusting dat een schrijver allereerst voor verwante zielen schrijft, zoals Maria Dermoût deed, wees hij van de hand. Zowel uit machteloosheid, frustratie als trots wierp hij zich zelfbewust op als aanvoerder van een gemeenschap in de verdrukking. Als Nederlandstalig schrijver uit een Indische samenleving werd hij, zoals veel van zijn lotgenoten, bestempeld als koloniaal. Het was een hardnekkig stigma, waarvan hij zich aanvankelijk probeerde te bevrijden. Toen dat niet lukte, begreep hij dat er maar één remedie was: fier

opkomen voor dat koloniale verleden en er getuigenis van afleggen. Tegelijkertijd realiseerde hij zich dat de Indische cultuur buiten zijn oorspronkelijke omgeving mogelijk verloren ging. Daarmee zou ook zijn bestaansrecht als in die koloniale samenleving gewortelde schrijver ter discussie komen te staan. Die persoonlijke herijking viel samen met zijn diagnose van de Indische groep als geheel. Zij diende zich van haar verleden bewust te blijven, vandaar dat hij na zijn coup bij *Onze Brug* in 1957 jarenlang op de tong tong bleef slaan: om het Indische culturele geweten wakker te houden.

Het raadselachtige aan die wending in zijn loopbaan als schrijver is, dat hij juist in die tijd in Nederland succes begon te oogsten met zijn literaire verhalen. Tussen 1950 en 1952 had hij de vertellingen in Borneo geschreven en vijf jaar later verschenen ze relatief kort na elkaar bij een Nederlandse - niet een Indische! - uitgeverij. Ze trokken meteen volop aandacht van de literaire pers. Destijds toonaangevende recensenten als Jan Greshoff, Paul van 't Veer, W.A. Braasem en Hans Warren prezen zijn uitzonderlijke verteltalent en de vergelijking met Du Perron werd niet uit de weg gegaan. Zijn stilistische flair wist menigeen te overtuigen, hoewel opmerkingen over zijn vermeend journalistieke gemakzucht evenmin van de lucht waren. Zijn eerste bundel *Tjies* (in Nederland verschenen in 1958) werd uitgeroepen tot boek van de maand, kreeg een jaar later de prozaprijs van de gemeente Amsterdam en won op een haar na de Van der Hoogtprijs. Misschien nog wel meer lof kreeg de schrijver toegezwaaid voor zijn bundel *Tjoek* (1960), eveneens verschenen bij de Haagse uitgever Leopold. Volgens recensenten leverde hij een unieke bijdrage aan zowel de Indische bellettrie als de Nederlandse literatuur. De schrijver werd met name erkend als een meester in het genre van de novelle. Met de tweede bundel won hij niet opnieuw literaire lauwerkransen, maar zijn bekendheid nam er wel door toe. In maart 1960 was Jan Boon zelfs het middelpunt van de populaire VARA-televisieuitzending *Anders dan anderen*, die onder leiding stond van Bert Garthof. Als schrijver, journalist en als Indische actievoerder werd hij nationaal in het zonnetje gezet. Het ontbrak hem in die tijd bepaald niet aan openbare bekendheid en na alle loftuitingen over de literaire bundel *Tjoek* waren de verwachtingen van literair Nederland hooggespannen. Op het vlak van de literatuur bleef het in de jaren tot zijn overlijden echter stil. Het verzameld werk van Vincent Mahieu verscheen pas in 1992 - achttien jaar na de dood van zijn schepper - als omnibus bij uitgeverij Querido. In de Nederlandse literatuurgeschiedenis neemt Jan Boon/Tjalie Robinson/Vincent Mahieu nog altijd een onopvallende plaats in. Wel treffen we hem prominent aan in Rob Nieuwenhuys' *Oost-Indische Spiegel* (1978) en in E.M. Beekmans recente standaardwerk over de Indische literatuur *Paradijzen van weleer* (oorspronkelijk uit 1996). In die studies behoort hij tot de twintigste-eeuwse toptien, naast Du Perron, Vuyk, Dermoût, Friedericy, Nieuwenhuys, Walraven en Alberts. Hooggeprezen als het gaat om de categorie Indische literatuur, nauwelijks bekend daarbuiten.

Jaren na de bezetting

Op 15 december 1967 schreef Tjalie Robinson in *Tong Tong* dat hij zijn schrijverschap aan het blad had opgeofferd:

> Elk mens groeit. Toen ik 20 was, dichtte ik. Toen ik 40 was, schreef ik. Nu ik de halve eeuw gepasseerd ben, moet ik de samenleving helpen zoveel dat in mijn vermogen ligt. Dus ben ik nu geen 'kunstenaar' meer, maar ondernemer. En zal de volle last daarvan moeten dragen.

Het zijn ferme woorden, met een tragische ondertoon, omdat er zo duidelijk uit spreekt dat zijn veelzijdig talent door ambivalentie getekend bleef. In zijn latere opvattingen waren de sleutelwoorden: eenzaamheid, melancholie en het leven als een labyrint. Het lijkt erop dat de Zuid-Amerikaanse literatuur hem de verbeeldingswereld, de taal en het gedachtegoed bood om zijn eigen unieke positie als mesties onder woorden te brengen. Alleen in afzondering zou de kracht te vinden zijn die nodig was om de druk van buiten te weerstaan. Wel meer etnische groepen in de jaren zestig en zeventig kozen voor de strategie om in een isolement tot eigenheid te komen. In zijn *search for identity* ging Tjalie Robinson echter nog een paar stappen verder, door - zoals in zijn Indische vertellingen - steeds meer de tegenstellingen te benadrukken tussen Oost & West, en tussen stad en platteland. In zulke beschouwingen over de moderne beschaving vloeiden zijn vitalisme en cultuurpessimisme in elkaar over. Vooral in zijn brieven aan Guus Cleintuar legde hij verantwoording af over zijn intellectuele wortels, uitmondend in een pleidooi voor een eigen Indische stem:

> Als literaire figuur en in zeer belangrijke mate als maatschappelijk mens zijn er zeer weinig of in het geheel geen punten van overeenkomst tussen mij en de doorsnee Hollandse burger. In sommige opzichten meer met de Europeaan. Leest men daarentegen 'Casa Grande y Senzala', waarvan ook Jean Franco (de kenner van Latijns-Amerikaanse cultuur par excellence) zegt dat het 'a rich and fascinating book' is, dan vindt men mij terug. Pas als je de (vele) boeken van Gilberto Freyre leest, merk je dat het waar is wat Jean Franco schrijft: 'Brazil's culture is not Negro or White or Indian, but an immensely complex culture (dus "one original culture") in which all three racial elements have made a contribution and have mutually influenced each other.' Hiermee ga ik volledig accoord. Ik vermijd dus vergelijkingen met de Nederlander of de Indonesiër, omdat die hun eigen cultuurontwikkeling hebben, maar ook wij Indo's hebben al vier eeuwen eigen cultuurontwikkeling. 'Going back' is absolutely impossible. Wij moeten 'poekoel teroes' met ons Indo-schap.[3]

Het verlangen naar de magische wereld van Batavia, door Tjalie Robinson met zoveel verbeeldingskracht opgeroepen in zijn *Piekerans van een straatslijper* en in de

bundels *Tjies* en *Tjoek*, onder het pseudoniem Vincent Mahieu, herkende de schrijver in de opkomende Latijns-Amerikaanse literatuur. Buitenstaanders noemden het een magisch-realistisch universum, maar ‘het Indische tropenkind’ wist wel beter. De literatuur van het Spaans-Portugese continent ademde dezelfde levenssfeer als het vooroorlogse Indië. Op de reconstructie van die verzonken wereld was Jan Boons schrijven gericht, en zijn verhalen namen dus vanzelf mythische proporties aan. Zijn werk is doordrenkt van een romantisch-pessimistisch levensgevoel, waarvoor hij buiten zijn natuurlijke biotoop geen gehoor wist te vinden. In Nederland meende hij slechts onbegrip voor zijn ‘oorspronkelijke stem’ te bespeuren en trok hij zich als journalist terug in een blad voor lotgenoten. Het ironische van de geschiedenis is, dat de unieke toon en verteltrant van zijn verhalen ook bij verschijnen in de jaren vijftig meteen werden herkend. Zijn positie als nieuwkomer stond hem echter in de weg om zijn eigenzinnige opvatting van Indische literatuur in Nederland wortel te doen schieten. De door hem op touw gezette manifestaties van de Indische cultuur in *Onze Brug* vonden naar zijn idee te weinig gehoor. Hij wilde ruimere erkenning dan alleen als literator en net als veel van zijn Indische lotgenoten keerde hij ten slotte zijn gezicht van de samenleving af en sloot zich op in eigen kring. Het gevolg is dat zijn verhalen een halve eeuw na dato nog altijd slecht bekend zijn buiten het Indische lezerspubliek.

Wim Willems

Eindnoten:

1 *Onze Brug*, 4 juni 1957.
2 Ontleend aan een interview dat ik op 18 maart 1993 met Leo en Tineke Vroman had in New York.
3 Brief van 9 januari 1971 van Tjalie Robinson aan Guus Cleintuar. Kopie in mijn bezit.

1 oktober 1957. Donald Jones verschijnt in Pension Hommeles. 17 De rol van gekleurde acteurs in Nederlandse televisiehumor

Op 1 oktober 1957 werd de eerste aflevering uitgezonden van de eerste televisiecomedy van Nederlandse makelij.[1] Na het grote succes van de radioserie *De familie Doorsnee*[2] werd Annie M.G. Schmidt gevraagd nu een televisieserie te schrijven. Het werd *Pension Hommeles*: een comedyserie die speelde in een pension - uitgesproken op zijn Frans - aan een Amsterdamse gracht. Een van de vaste bewoners van dit pension was Dinky, een zwarte Amerikaanse theologiestudent die hielp in het pension. Dinky, gespeeld door de zwarte Amerikaan Donald Jones, was de speelse, vrolijke, flamboyante aanwezigheid tussen de tobberige en geremde Nederlanders. Dinky zong en danste, lachte veel, was altijd vrolijk en meestal verliefd. Bijvoorbeeld op Klaartje Binnendijk, het meisje voor wie hij het bekendste liedje uit de serie zong: 'Ik zou je het liefste in een doosje willen doen...'

De scène waarin Jones dit liedje zingt, in het tweede seizoen van de serie, is een van de klassieke momenten in de Nederlandse televisiegeschiedenis. Jones, op de vloer van de gang van het pension, met Roekie Arons in zijn armen, zingend, op de jazzy muziek van Cor Lemaire, met een zwaar Amerikaans accent:

> Ik zou je het liefste in een doosje willen doen
> En je bewaren, heel goed bewaren
> Dan laat ik jou verzekeren voor anderhalf miljoen
> En telkens zou ik eventjes het deksel open doen
> En dan strijk ik je zachtjes langs je haren
> Dan lig je in de watten en niemand kan erbij
> Geen dief die je kan stelen, je bent helemaal van mij
>
> Ik zou je het liefste in een doosje willen doen
> En dan telkens even kijken,
> Heel voorzichtig even kijken, telkens even kijken
>
> Je mag er wel eventjes uit, elke dag
> Een uurtje dat mag, ja een uurtje, dat mag
> Je mag dan nog wel naar het Vondelpark even

> Maar alleen om de eendjes wat eten te geven
> Maar als je dan vlucht, raak ik jou toch niet kwijt
> Want ik vind jou altijd, ja, ik vind jou altijd
>
> Ik zou je het allerliefste in een doosje willen doen
> En dan telkens even kijken,
> Heel voorzichtig even kijken, telkens even kijken
> en een zoen ....[3]

Het succes van *Pension Hommeles* was enorm. De serie werd het meest bekeken amusementsprogramma van de jaren vijftig. De Nederlandse televisie bestond op dat moment zes jaar en zond maar tien uur per week uit. Er waren in 1957 maar 100.000 televisies in Nederland, ongeveer één op de honderd inwoners.[4] Maar iedereen zag *Hommeles*. Regisseur Erik de Vries vertelde later:

> Er waren zo weinig televisietoestellen, men trok naar elkaar toe om *Hommeles* te bekijken. Hele hordes waren onderweg van familie of kennissen naar huis. Ze hadden maar één onderwerp en dat was *Hommeles*. Kritiek, enthousiasme, alles. Het hele verhaal werd naverteld. (Vogel 2000, 71)

Jones, amper een jaar in Nederland, was van de ene op de andere dag een beroemdheid. Hoewel hij in de eerste afleveringen nauwelijks te verstaan was door zijn Amerikaanse accent, was hij onmiddellijk enorm populair. Hij werd herkend, aangesproken en nageroepen op straat, en, herinnert hij zich nu, hij hoefde nooit ergens te betalen.[5] Zijn zwarte huidskleur in het verder bijna geheel blanke Nederland droeg zeker bij aan deze herkenbaarheid. *De Telegraaf* noemde hem 'het privé-troetelkind van half Nederland'.[6]

Na *Hommeles* bleef Jones als danser, zanger, acteur en choreograaf werkzaam in het Nederlandse amusement. Hij werkte bij de revue, in musicals, voor televisie en in het theater, bijna altijd als vrolijke 'showboy', maar ook wel in serieuzere rollen. Hij trouwde met Adèle Bloemendaal en kreeg een zoon, John, die inmiddels ook werkt als acteur in de televisiecomedy *Samsam*. Om Donald Jones heen veranderde Nederland: van een slaperig, vreedzaam, en etnisch homogeen land, met het enigszins provinciale amusement van *Hommeles* en *Snip en Snap*, naar een land met vele nationaliteiten, huidskleuren, talen en accenten, tientallen televisiezenders en een grote professionele amusementssector.

'De eerste televisieneger van Nederland'

Donald Jones werd geboren op 24 januari 1932 in Harlem, New York. Het verhaal van zijn komst naar Nederland heeft hij ontelbare malen verteld; het komt terug in

praktisch elk interview dat hij gegeven heeft, van het eerste in 1957 tot het laatste in 2000. Jones kwam in Nederland als danser. Hij was op tournee met The Moderniques, een zwarte dansgroep. Toen de groep uit elkaar viel, in 1956, besloot Jones in Amsterdam te blijven. Hij was enthousiast over de vrijheid, de veiligheid, de vriendelijkheid, de schone straten en vooral ook het ontbreken van racisme in Nederland.

Hij werd ontdekt door Henk van Ulsen bij een dansoptreden in Carré. Deze vroeg hem voor het enigszins intellectuele Tingel Tangel Cabaret van Sieto en Marijke Hoving, waar hij een pantomimenummer deed. Jones bleek niet alleen te kunnen dansen, maar ook redelijk te kunnen zingen en acteren - hoewel hij zelf altijd zeer bescheiden is geweest over zijn talenten. Bij Tingel Tangel werd hij weer gezien door Wim Ibo en Annie M.G. Schmidt, die op dat moment bezig waren met de voorbereidingen voor *Pension Hommeles*. Zij benaderden Jones voor een rol in deze serie. Jones sprak op dat moment nauwelijks Nederlands en had (en heeft nog steeds) een zwaar Amerikaans accent.

In zijn rol als Dinky werd Donald Jones wat hij zelf noemt ‘de eerste televisieneger van Nederland’.[7] In de jaren vijftig waren er in Nederland nauwelijks zwarten. Zo weinig, dat het voorkwam dat mensen Jones op straat aanraakten ‘om even te voelen’. Een zwarte Amerikaanse werkstudent, een theoloog nog wel, is dan ook een onwaarschijnlijke verschijning in een pension aan een Hollandse gracht. De keuze voor Jones als pensionbewoner was, gezien zijn populariteit, duidelijk een gelukkige; maar een vanzelfsprekende keuze was het niet. Wim Ibo, de producer, vertelde aan *De Telegraaf* waarom Jones was gekozen:

> Je kunt van hem niet zeggen dat hij uitstekend danst, zingt of speelt, maar hij heeft zoveel persoonlijke charme, dat kijkers er verblind door worden en zijn onvolkomenheden niet zien. [...] Hij heeft bovendien wat Nederlanders allemaal missen, hij ziet er aardig uit en hij kan net een beetje van al die dingen, die nodig zijn voor 'n musical. Maar zijn succes interesseert hem eigenlijk maar weinig. Hij is een zorgeloos kind, dat van de ene dag in de ander leeft.[8]

De rol van Dinky werd Jones door Annie M.G. Schmidt letterlijk op het lijf geschreven - inclusief de zorgeloosheid, de charme, en al het andere ‘wat Nederlanders missen’. Zijn Amerikaanse achtergrond was een integraal onderdeel van zijn rol: hij zong vaak in het Engels, bijvoorbeeld over ‘Christmas in New York’ en danste in Amerikaanse musicalstijl (zijn grote voorbeeld was Gene Kelly). Zijn zware accent droeg bij aan zijn onbeholpen schattigheid. Amerika was in de jaren vijftig, nog meer dan nu, het land van glamour, moderniteit en onbegrensde mogelijkheden waar al het nieuwe vandaan kwam: van jazzmuziek en films tot auto's, wolkenkrabbers en spectaculaire huishoudelijke apparaten. Volgens Jones wilde ten tijde van *Hommeles* iedereen naar Amerika. Hij noemde dat het ‘mijn oom in Amerika syndroom’.[9]

Jones' huidskleur wordt in geen van de afleveringen die ik heb gezien expliciet aan de orde gesteld (maar niet alle zestien afleveringen zijn bewaard gebleven), al zingt Dinky in één aflevering ‘zwarte’ gospelmuziek. Zijn etniciteit speelde wel mee in Jones' rol: in de grappigheid, goedlachsheid en uitbundigheid van Dinky resoneerden al veel langer bestaande beelden van vrolijke, kinderlijke, goedlachse zwarten.

Want hoewel er nauwelijks zwarten in Nederland woonden, leefden ze wel in de Nederlandse verbeelding. Er was het beeld van de vrolijk zingende en dansende zwarte, zoals verpersoonlijkt in de ‘minstrel’ of ‘blackface’-performers, blanken met zwartgeverfde gezichten, die sinds het midden van de negentiende eeuw ook in Nederland optraden (Klöters 1987; Coleman 1998). Er waren zwarte personages in stripverhalen, zoals Sjimmie van Sjors en Sjimmie, het negertje Flop in de populaire Pa Pinkelman-strip van Bomans in *de Volkskrant*. Ook in reclame en kinderboeken figureerden zwarten in meer of minder flatteuze rollen: van krompratende kannibaal tot blij lachende tandpastareclame, van niet schoon te wassen smeerpoets tot dansend altijd-vrolijk kind (Nederveen Pieterse 1991). Veel van deze rollen kwamen samen in de vrolijke maar ook enge Zwarte Piet; een rol die Jones in 1959 overigens op televisie speelde, met Simon Carmiggelt als Sinterklaas.

In retrospectief valt de grote onbekommerdheid op waarmee stereotiepe beelden van zwarten in de jaren vijftig werden ingezet. In de loop van Jones' inmiddels 45-jarige Nederlandse carrière is dit ingrijpend veranderd. Van een etnisch homogeen land, waar een zwarte als Jones een bezienswaardigheid was, veranderde Nederland in een land met een grote zwarte en anderszins gekleurde bevolking. Tegelijkertijd werd ook de gevoeligheid voor stereotyperende etnische verwijzingen veel groter (Vuijsje 1997).

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke functie Jones' achtergrond, accent en huidskleur gehad hebben in *Pension Hommeles* en hoe deze veranderd zijn in zijn verdere carrière in het Nederlandse amusement. Bij elke kunstenaar ‘uit den vreemde’ is er een spanningsveld tussen de eigen, individuele inbreng van de kunstenaar en de vaak stereotiepe en exotische verwachtingen van het publiek. Bij een performer als Jones, die afhankelijk is van de rollen en teksten die hem door anderen worden toegedicht, en die bovendien vooral werkzaam was in populaire genres die sterk leunen op stereotypen en vaststaande rolverdelingen en verhaalpatronen, is deze spanning tussen eigen bijdrage en bestaande beeldvorming groter dan in andere disciplines. De ruimte van een performer om te manoeuvreren tussen karakter en karikatuur is vaak beperkt. Aan de andere kant waren het juist deze exotische associaties, met eventueel bijbehorende beperkte kaders, die de onwaarschijnlijk snelle en succesvolle start van Jones' carrière mogelijk maakten.



Afb. 17.1 Donald Jones met Maya Bouma in *Pension Hommeles*

Een zwarte Amerikaan in een oer-Hollands pension

Er is waarschijnlijk geen schrijver wiens werk zo vaak omschreven is als ‘oer-Hollands’ als Annie M.G. Schmidt (Vogel 2000). Ook pension Hommeles, aan een Amsterdamse gracht, bewoond door pianoleraressen, dominees, weduwnaars op leeftijd en alleenstaande juffrouwen, maakt een uitgesproken Hollandse indruk. Om Jones' aanwezigheid in het pension te verklaren werd Dinky geïntroduceerd als werkstudent; een student theologie die klusjes opknapte en thee rondbracht in het pension. Dinky was de hulp en vertrouweling van pensionhoudster Floortje Vogelaar (Mieke Verstraete). Na het eerste seizoen trouwde ze met Kees Brusse, ook in het echte leven haar echtgenoot.

In televisiecomedy - in de jaren vijftig nog aangeduid als ‘televisiestrip’ - draait het altijd om contrasterende levensstijlen. Vaak gaat het om klassenverschil, zoals in

de *Familie Doorsnee*, waar de huishoudster Sjaan de degelijkheid van de familie Doorsnee extra benadrukt, of, veel later, in *Zeg 'ns aaa*, waar de burgerlijke doktersfamilie geplaatst wordt tegenover de volkse Koos en Mien Dobbelsteen. In *Pension Hommeles* was de tegenstelling eerder die tussen los en geremd, vrij en beschaafd.

Van de vier vaste personages is Dinky de verpersoonlijking van losheid en vrijheid. Alle andere bewoners van Pension Hommeles worstelen met fatsoen, remmingen en onvervulde verlangens naar vrijheid. De pensionhoudster en haar echtgenoot dromen van een vertrek naar Afrika of Suriname. Het pension hangt vol met leeuwenvellen en exotische dieren, en voor het slapen luisteren ze samen in bed naar een langspeelplaat met leeuwengebrul (die ook de vingeroefeningen van de pianolerares een verdieping hoger plezierig overstemmen) en dromen over emigratie naar 'Somaliland'. In het dagelijks leven houden zij zich vooral bezig met het temmen van de pensionbewoners.

De duidelijkste vertegenwoordiger van de geremde beschaving is het vierde vaste personage, juffrouw Paula Metz (Maya Bouma), een ongetrouwde juffrouw met beschaafd accent, werkzaam in een psychoanalytische praktijk. Daar heeft zij Freud gelezen, waardoor zij zich zeer bewust is geworden van haar diepste driften en haar onbehagen in de cultuur: 'Heb jij dat niet? Dan voel je haat.. en dan wil je bloed', legt ze een verblufte Dinky uit. Helaas weet zij niet wat met deze driften aan te vangen. De plot van de meeste afleveringen houdt vaak verband met het 'management' van het drifthuishouden. In een van de afleveringen kijkt het hele pension stiekem naar dezelfde bokswedstrijd; in een andere is de inwonende pianolerares zeer van streek over een naakt Apollobeeld in de 'hall' (uitgesproken op zijn Engels).

Dinky heeft van dergelijke inhibities geen last. In de bekendste scène van de hele serie bekent hij onbekommerd en hartstochtelijk zijn liefde aan Klaartje Binnendijk - overigens gespeeld door een meisje met een Indisch uiterlijk. Andere affaires van de warmbloedige Dinky verlopen aanzienlijk minder soepel: hij heeft het moeilijk met de Nederlandse vrouw. In een van zijn liedjes zingt hij over zijn affaires met diverse Nederlandse dames. Met zijn handen geeft hij de wulpse vormen van Mies aan:

> Zij was aardig, zij was lief.
> Van dankjewel en alstublief.
> En so beautiful, so very beautiful.
> Maar zij zat maar op haar fiets.
> En verder deed zij niets.
> Alleen maar fietsen fietsen fietsen.

De volgende dame wilde alleen maar praten, en de laatste wilde enkel breien: 'Ze zat daar zo kalmpjes en ook zo rustig, met rikkedietikkedie rikkedietikkedie tik. En de enige die wat zei dat was ik.' Wat Dinky wilde bleef onuitgesproken - want dat mocht niet van de VARA. Juffrouw Metz is ook op het gebied van de liefde het

meest Dinky's tegenpool. In een van de treurigste afleveringen doen de pensionhoudster en Dinky een koppelpoging: ze laten haar samen met een jonge ongetrouwde mannelijke bewoner van het pension een deken omzomen. Terwijl Dinky door het sleutelgat kijkt vinden de twee ongehuwden, samen aan de deken, toenadering tot elkaar, vooral dankzij hun gedeelde bitterheid over de liefde. Het wordt helaas niets: de jongeman verlaat het pension, omdat hij, ondanks herhaaldelijk aandringen bij de pensionhoudster, geen kussen (!) op zijn bed heeft.

‘Alle zwarte broeken hier in Nederland verf ik blauw en roze met een lila rand’

Jones' functie in *Hommeles* was deels *comic relief*. Elke comedy heeft grappige personages nodig. Het is de functie van de huishoudster Sjaan in *Doorsnee*, en van de bekeerde inbreker Gerrit en zijn weerspannige opa in *Ja zuster nee zuster*. iemand die steeds opnieuw zorgt voor komische accenten en situaties. Naast grappig was Dinky vooral ook lief. Zoals hij zelf zegt: ‘Ik was een freak, een mafkees. Maar ik moest vooral ook heel *cute* zijn van kijk *that brown boy* hij is zo schattig.’[10] Hierdoor werd Dinky meer dan een clown: een personage waar mensen van hielden en met wie ze zich identificeerden. De ‘persoonlijke charme’ die Wim Ibo zag zal hierbij zeker geholpen hebben.

Daarbij zorgde Jones voor het showelement. Hij had in elke aflevering een dansnummer, waarbij hij vaak zijn karakteristieke hoge sprongen maakte. Ook in dit dansen, en meer in het algemeen in Jones' lichaamstaal, werd het contrast gezocht met de houterige Hollanders. Vlak na *Doosje* danst Jones een *pas de deux* met Kees Brusse: Jones danst soepel en elegant, Brusse, in kamerjas en op pantoffels, een beetje stram.

Maar Jones' rol in *Hommeles* was meer dan alleen die van een lachende en dansende neger die voor de leuke lieve stukjes zorgt. Dinky heeft in de serie een belangrijke symbolische functie. In de aflevering *Het ruikt naar verf* wordt deze het duidelijkst samengevat. In deze aflevering wordt het hele pension opnieuw geverfd: grijs. Dinky probeert tevergeefs de pensionhoudster over te halen een andere kleur te kiezen. Met de grijze kwast in zijn hand zingt hij: ‘Alle zwarte broeken hier in Nederland verf ik blauw en roze met een lila rand.’ Het is Dinky die zorgt voor vrijheid, fantasie en, letterlijk, kleur, in het beklemde Nederlandse landschap.

Jones was weliswaar getypecast als vrolijke zwarte - ‘neger’ zoals de kranten toen nog vrijmoedig schreven. Maar Dinky was meer dan een karikatuur. Hij was ook vertrouwelinge van de pensionhoudster, vriend voor juffrouw Metz, en student theologie. Hij had een accent, maar was niet dom en praatte nooit krom. Het feit dat Jones Amerikaan was gaf aan alle stereotiep ‘zwarte’ eigenschappen bovendien een interessante draai: hij vertegenwoordigde het moderne, *ook* uitbundige, vrije en kleurrijke Amerika.

Populaire cultuur moet altijd gebruik maken van bestaande beelden en associaties. Om voldoende mensen aan te spreken en te amuseren kan nooit te ver worden afgeweken van bestaande kaders. Voor comedy geldt de noodzaak tot het aansluiten bij bestaande beeldtaal sterker dan voor andere genres: om humor te creëren moet je gebruik maken van contrasten en stereotypen die mensen snel herkennen. Huidskleur heeft een enorme rijkdom aan associaties en connotaties. Hoewel deze associaties niet allemaal plezierig zijn, en in bijna alle gevallen beperkend, bood het Jones en de makers van *Hommeles* een kader waardoor de rol van Dinky extra lading kreeg. Kortweg: dat hij zwart was, maakte dat Jones extra grappig, extra lief, en extra vrolijk en uitbundig kon zijn.

Televisie was in de jaren vijftig nog bezig met het ontwikkelen van haar eigen beeldtaal. Veel van deze beeldtaal werd ontleend aan bestaande genres in de populaire cultuur. Ook Annie Schmidt deed dit, bewust of onbewust; zoveel blijkt wel uit de rol van Dinky. Het creëren van een passende beeldtaal voor televisie was (en is) in Nederland vooral ook een kwestie van de creatie van een *Nederlandse* beeldtaal en een *Nederlandse* atmosfeer.

In het juryrapport van de televisieprijs van het Prins Bernhardfonds (‘Sint Bernardfonds’, vergiste Annie M.G. Schmidt zich per ongeluk-expres in haar dankwoord) wordt *Hommeles* ook geprezen om de Nederlandsheid:

De omstandigheid dat de Nederlandse kijker in zijn Nederlandse huiskamer in de gedragingen en in de belevenissen van de pensiongasten en in hun reacties op het pensionmilieu en de pensionsfeer, ook wat van zichzelf herkende, de manier waarop - naar Nederlandse aard - wat milde spot gedreven werd met tijdverschijnselen en tijdgenoten, de scherpe, van mensenkennis getuigende waarneming en uitbuiting van menselijke ijdelheidjes en zwakheden, droegen niet weinig bij om aan *Hommeles* dat blije, amusante (en echt Nederlandse!) karakter te geven, dat maakte dat men er gaarne voor thuis bleef om de uitzending te zien. Met welk resultaat de schrijfster een bres schoot in de wrede stelling dat de televisie in Nederland in het algemeen het aankijken niet waard zou zijn.[11]

De beeldtaal van de Nederlandse comedy moest voornamelijk worden gedefinieerd ten opzichte van de Amerikaanse cultuur. Ook in dit opzicht heeft Jones' aanwezigheid in *Hommeles* een duidelijke functie. Want al had hij een zwaar accent, en zong hij soms gospelmuziek of over Christmas in New York, hij zong wel mooi in het Nederlands, en nog wel over de eendjes in het Vondelpark. Het is de vraag of de makers het bewust hebben gedaan, maar Jones' Amerikaansheid onderstreepte de Nederlands(!)heid van *Pension Hommeles*.

Jones in de Nederlandse showbizz

Na *Pension Hommeles* bleef Donald Jones in Nederland. Hij deed ander werk voor de televisie, onder andere als het personage Mik, alweer een vrolijke lachende losbol, eerst in het kinderprogramma *Mik en Mak*, later twee seizoenen lang in *Pipo de Clown*. Hij werkte in een ander programma van Wim Ibo, *Artiestencafé*. En hij speelde in televisieseries, -musicals en -spellen, waarvan het merendeel niet bewaard is gebleven. Meestal werd hij in deze rollen gecast als een variant op ‘de vrolijke Dinky of Mik’.[12]

Daarnaast deed Jones steeds meer werk in het theater. Hij werkte in musicals, waar Jones' gecombineerde talenten als acteur, zanger, maar altijd vooral danser het beste tot hun recht kwamen. Bovendien kon Jones wat couleur locale toevoegen aan de veelal Amerikaanse musicals. In 1962 speelde hij in *Irma la Douce* van het Volkstoneel, en in 1964 in *Kiss me Kate* door het Nieuw Rotterdams Toneel, waarin hij schitterde in een dans- en zangnummer van Cole Porter: *'t Is veel te heet*. Hij zou in nog twee andere versies van dezelfde musical spelen.

In 1963 ging Jones werken bij de Sleeswijkrevue, toentertijd een instituut in Nederland (Krijn 1980). De sterren van deze revue waren al sinds jaar en dag Willy Walden en Piet Muyselaar, oftewel ‘Snip en Snap’. De oubollige Sleeswijkrevue was in de jaren zestig, mede door de opkomst van de televisie, op haar retour. Rene Sleeswijk zag Jones op tv en dacht, zo vertelde hij *De Telegraaf*: ‘Donald heeft net dàt, wat er nog aan de revue ontbreekt.’[13] Vervolgens gooide hij voor de nieuwe ster de hele revue om.

In deze revues werden komische scènes afgewisseld met zang en dans, vaak met grote balletten en spectaculaire ensceneringen. De rollen werden speciaal geschreven voor het ensemble. Het is daarom interessant nader te kijken naar de plaats die Jones kreeg in deze revues. Van de Sleeswijkrevues is maar één beeldregistratie bewaard gebleven, een tv-show voor de AVRO uit 1970. In deze show had Jones een centrale rol: hij kon beter zingen en dansen dan Walden en Muyselaar, die al behoorlijk op leeftijd waren. Hij kreeg grote shownummers, waarin hij danste en tapte in rokkostuum, met hoge hoed, in een glitterdecor met danseressen. In nummers als deze was Jones een beetje de Amerikaanse ‘star’ van een glamoureuze showbizzwereld.

Maar in het - alweer oer-Hollandse - wereldje dat werd gecreëerd in de sketches waren de rollen die voor Jones beschikbaar waren onvermijdelijk ongewoon en grappig: de komische, maar soms wel glamoureuze buitenlander. In een scène die typerend is niet alleen voor Jones' rol, maar voor de hele revue, was Jones, in uniform met pet, de portier/rondleider in een Parijse nachtclub. Jones prijst zijn nachtclub aan (‘nightclub Sexy!’), en lokt een aantal grijzige Hollandse mannen binnen, die hun vrouwen naar een warenhuis hebben gestuurd. De mannen verlekkeren zich aan de schaarsgeklede jongedames die Jones in een raar soort nep-Frans aan hen voorstelt, maar maken zich - alweer zo Nederlands - zorgen om de prijs. Uiteinde-

lijk worden de mannen (natuurlijk) gesnapt door hun vrouwen. Jones is in scènes als deze zowel *comic relief* als exotisch accent - met erotisch-ondeugende bijklank - in een oer-Hollandse setting.

In de jaren zeventig werd de Sleeswijkrevue opgeheven. Het tamelijk oubollige amusement van de ouder wordende Snip en Snap trok al minder publiek. Jones ging werken bij de revues van de jonge komiek André van Duin. Jones beschrijft de overstap van de 'ouderwetse' Sleeswijkrevue naar de 'topcomics' Van Duin, Corrie van Gorp en Frans van Dusschoten, en de 'professionele productie' van Joop van den Ende als een 'verademing', en een duidelijk teken van de 'volwassenwording van het Nederlandse amusement'.[14]

De Van Duin-revues hadden grote shownummers met glitterdecors, zoals een ensemblenummer met Irving Berlins 'There's no business like showbusiness'. In nummers als deze was de Amerikaanse showbizz het grote voorbeeld, en was Jones vaak de zingende en dansende ster van de show. De overige sterren van de show waren meer geselecteerd op hun komisch talent dan als danser en zanger. De humoristische sketsches in deze revues verschilden nogal van de ondeugende stoutigheid van Snip en Snap: wilder, en gekleurd door de absurde humoristische verbeelding van Van Duin. Zo werden sommige van de Amerikaanse shownummers niet gezongen, maar geplaybackt door de meest onwaarschijnlijke leden van de cast (Corrie van Gorp met een mannenstem).

Als Jones meespeelde in een sketch kreeg hij altijd een rol waarin zijn accent en kleur een functie hadden. Hij was dus, net als bij de Sleeswijkrevues, altijd een buitenlander - al had dit niet de ondeugende connotaties die het had bij Snip en Snap. Een van de sketches waarin Jones een grote rol heeft was 'stationnetje' in *André van Duins pretmachine*. Hierin is Jones, als Amerikaanse priester in zwarte pij met zwarte hoed, verdwaald op een station waar Van Duin de chef is. 'Stationnetje' is een sketch met veel tweetalige spraakverwarring (ook al een signaal van het toenemend kosmopolitisme van het publiek), een enkele grap over godsdienst, en één raciaal grapje. De priester heet 'pastor Choca', uitgesproken als pasta choca. 'Beregoed!' roept Van Duin als de pastoor zich voorstelt - in een verwijzing naar de toenmalige reclametekst 'Pastachoca: beregoed'. Een vergelijkbare grap over zwarten en chocolade, gemaakt door Kees van Kooten in het tv-programma *Hadimassa*, had enkele jaren eerder een klein schandaal veroorzaakt - het eerste signaal van de toenemende gevoeligheid voor humoristische verwijzingen naar ras en etniciteit (Kuipers 1997). Deze gevoeligheid was in 1976 waarschijnlijk nog beperkt tot het wat intellectuelere VARA- en VPRO-publiek.

Jones en de volwassenwording van het Nederlandse amusement

Met de door Jones gesignaleerde 'volwassenwording van het Nederlandse amusement' kwam de professionalisering en de specialisering. Er was steeds minder vraag

naar een allround artiest als Jones: de combinatie van zingen, acteren en dansen - allemaal niet briljant maar goed genoeg - was steeds minder gewild. In televisiecomedies werd niet meer gezongen of gedanst, en ook op toneel werd deze combinatie steeds minder gezocht. De concurrentie in de uitdijende amusementssector werd bovendien ook steeds groter, en Jones' huidskleur, accent, en brede lach, waren niet langer de unieke ‘selling points’ die ze in de jaren vijftig en zestig geweest waren.

De revue, steeds meer Jones' hoofdbezigheid, had bovendien haar langste tijd gehad. Aan de behoefte aan glamour en amusement kon de televisie net zo goed voldoen, voor aanzienlijk minder geld. Voor live glamour was een echte musical veel effectiever, en Jones' Amerikaanse achtergrond was hierbij steeds minder nodig: men had inmiddels musicals van eigen bodem. Voor humor ging het publiek liever naar het cabaret, dat steeds vaker door één persoon werd gedaan, en waarin vakkundige zang, dans en ensemblewerk aanzienlijk minder telde dan maatschappijkritiek en schokeffect (Klöters 1987; Hanenberg en Verhallen 1996).

Nadat Jones in vier revues mee had gespeeld werden de Van Duin-revues in 1978 stopgezet, hoewel er in 1987 nog een nieuwe Van Duin-revue werd geproduceerd waaraan Jones meedeed. Jones was over het einde van de revue zeer teleurgesteld. Bij de revue voelde hij zich het meest op zijn plaats, hoewel hij naast de revue werkzaam was gebleven als choreograaf en danscoach voor popmuzikanten, en hij als acteur werkte voor televisie, theater en zelfs film: in 1979 speelde hij de rol van de Antilliaan Habberdoedas van Meeteren in de Van Wetering-verfilming *Grijpstra en De Gier*.

Na de vele televisieoptredens van de jaren zestig, en de revues van de jaren zeventig, werd Jones steeds meer theateracteur en -performer. In het seizoen na de afloop van de Van Duin-revues produceerde Van den Ende een toneelstuk, *Wolken*, waarin Jones speelde naast Linda van Dijck en Jeroen Krabbé. Dit stuk werd omschreven als ‘een tragikomedie over de politieke situatie in Cuba’. Hoewel ook hier voor Jones een rol gevonden moest worden die te combineren was met zijn verschijning en accent, markeerde dit toneelstuk voor Jones ook de geleidelijke overgang van zang en dans naar toneel, en tevens een geleidelijke overgang van het amusement naar soms ook iets serieuzer, of in elk geval ‘tragikomisch’ werk. Zo speelde Jones twee seizoenen lang (1987-1989) samen met Johnny Kraaykamp in het zeer succesvolle *De fantast*, een toneelstuk over de vriendschap tussen twee oude New Yorkers: een zwarte en een blanke. In 1990 speelde Jones zelfs in een productie van het *highbrow* Zuidelijk Toneel. In *Het zuiden*, in regie van Ivo van Hove, waar hij bovendien werd herenigd met zijn ‘ontdekker’ Henk van Ulsen.

Van oude ‘beroepsnegers’ en nieuwe gevoeligheden

In 1984 speelde Jones voor het eerst in een toneelstuk met een zwarte cast: *De negers*, een toneelstuk van Jean Genet. In dit toneelstuk, dat wel een heel duidelijke breuk

was met Jones' revueverleden, speelde ook Otto Sterman mee, een (half-)Antilliaanse acteur die even lang als Jones werkzaam was in het Nederlandse theater, maar in een ander segment (zie over Sterman hoofdstuk 13). *De negers* werd geregisseerd door Rufus Collins en Henk Tjon, twee theatermakers die een grote rol zouden spelen bij de ontwikkeling van het multiculturele theater in Nederland. In *De negers* speelde ook 'nieuw' zwart talent mee, zoals de Surinaamse actrice/vertelster Gerda Havertong.

'Als er vroeger een neger moest worden gespeeld had je drie beroepsnegers. Otto Sterman, Marius Monkau, en ik. En nu... het barst van het zwarte talent', vertelde Jones in 1989.[15] Sinds 1975 kwamen er steeds meer zwarten en kleurlingen uit de voormalige kolonie Suriname naar Nederland, en daarmee ook nieuwe performers en artiesten. En in 1985 was er voor het eerst sinds *Hommeles* weer een zwarte acteur die een vaste plaats op de Nederlandse televisie wist te verwerven: Gerda Havertong werd opgenomen in de cast van het populaire kinderprogramma *Sesamstraat*.

Sinds de tijd van Dinky in *Hommeles* waren verwijzingen naar huidskleur en etnisch verschil steeds gevoeliger geworden. Stereotiepe voorstellingen van niet-Nederlanders en grapjes over zwarten, kleurlingen en etnisch verschil werden steeds meer taboe. Zelfs te expliciete aanduidingen van etnisch of raciaal verschil, zoals 'neger', werden pijnlijk en kwetsend gevonden. 'Televisieneger' of 'beroepsneger' zoals Jones zichzelf noemde, kon helemaal niet meer. Ook de populaire beeldtaal over zwarten, waar zo sterk op werd teruggegrepen bij Dinky's rol, en later ook, zij het wat minder vakkundig of doordacht, bij de revues, raakte totaal in diskrediet.

De veranderde houding ten opzichte van stereotiepe beelden van grappige zwarten is goed te zien bij de tweede lancering van een zwarte acteur in een populaire televisieserie uit de jaren tachtig: van Kenneth Herdigein in *Zeg 'ns aaa*. De verschijning van Herdigein in deze serie in 1988 vertoont opvallende overeenkomsten met de lancering van Jones. *Zeg 'ns aaa* was de populairste televisiecomedy van de jaren tachtig, en werd net als *Hommeles* uitgezonden door de VARA. Maar er zijn ook grote verschillen, en deze illustreren de nieuwe gevoeligheden en de daaruit voortvloeiende veranderingen in de mogelijkheden voor een zwarte acteur.

1988: een zwarte in een oer-Hollands doktersgezin

In 1988 was *Zeg 'ns aaa* in het achtste seizoen. De serie speelt zich af in en rond het gezin van een huisarts, Lydie van der Ploeg en de chirurg Hans Lansberg. Het constante komische element in de serie is de werkster of 'assistente van dokter van der Ploeg', Mien Dobbelsteen, getrouwd met Koos, klusjesman en werkloze. Na het vertrek van zoon Gert-Jan wordt het semi-gezin waar elke televisiecomedy om draait aangevuld met Wiep, het nichtje van dokter Lansberg, studente aan de kunstacademie. En in de praktijk van dokter van der Ploeg komt dokter John, een jonge Surinaamse arts gespeeld door Kenneth Herdigein.



Afb. 17.2 Kenneth Herdigein in *Zeg eens Aaaa*, met Carry Tefsen (r) en Kiki Classen.

Weer is de zwarte een tamelijk onverwacht personage. De kans op een Surinaamse arts was in Nederland in de jaren tachtig zeer klein; zeker de kans op een geblondeerde, gitaarspelende, jonge Surinamer met een staartje en (toen) modieuze double-breasted pakken. Dokter John is een minder duidelijk te omschrijven personage dan Dinky. Dit heeft deels te maken met het feit dat *Zeg 'ns aaa* naturalistischer is dan *Pension Hommeles*, maar vooral doordat Herdigein niet primair werd ingezet als humoristisch personage. Herdigeins rol had evenmin verband met een centraal contrast in de serie: de meeste humor houdt verband met klassenverschil, en de meeste lachmomenten in de serie zijn dan ook voor de Dobbelstenen, met daartegenover de droge chirurg Lansberg.

De schrijvers van *Zeg 'ns aaa*, Alexander Pola en Chiem van Houweninge, hebben hun best gedaan om Herdigein niet te veel te laten passen in het standaardbeeld van de grappige zwarte. Zijn afkomst wordt zeker niet weggepoetst en zo hier en daar wordt gerefereerd aan zijn Surinaamse achtergrond: hij zorgt voor roti, er komt een Surinaamse vrouw speciaal voor hem naar de praktijk in de hoop door de knappe John behandeld te worden. Maar een accent, met alle humoristisch potentieel van dien, heeft hij niet. Hij is bedachtzaam en rustig, en lacht nooit zo hard als Donald Jones. Een enkele keer zingt hij, of speelt hij gitaar, maar hij danst niet en lijkt ook in lichaamstaal niet uitbundiger dan de Nederlanders. De opvallendste overeenkomst met Dinky is zijn enorme liefheid; net als Jones in de jaren vijftig is hij zachtaardig en soms aandoenlijk.

Dokter Johns functie in de serie is vooral ‘love interest’ voor de blonde Wiep, die aanzienlijk grappiger en uitbundiger is. Een heel seizoen besteden dokter John en

Wiep aan een langzame toenadering, met argusogen gevolgd door Mien Dobbelsteen. In de eindaflevering van de serie trouwen Wiep en John: zeer formeel, in het wit en in grijs jacquet. Ook hier wordt de humor, of enig komisch contrast, niet gehaald uit de aanwezigheid van John. Er is een buurman die steelt van de taart, de moeder van de bruid is zoek, Mien Dobbelsteen is emotioneel. De bruid zorgt voor enkele lachmomenten, maar nergens is dokter John de bron van de humor.

Er is, kortom, bij de rol van Kenneth Herdigein op alle manieren geprobeerd geen gebruik te maken van bestaande beeldtaal en populaire stereotypen. De enkele keer dat dokter John wordt ingezet in een van de komische contrasten waar een comedy uiteindelijk om draait, is dokter John de rustige tegenpool van de uitbundige Wiep. Het effect hiervan is echter dat dokter John een van de minst grappige personages in de serie is: in de vijf afleveringen die ik heb gezien werd om hem steeds minder gelachen dan om welk van de andere vaste personages ook. Dokter John blijft een vriendelijke, tamelijk kleurloze verschijning. In deze comedy, een genre dat bijna volledig opgebouwd wordt uit stereotypering, overdrijving en sjablonen, kon voor Herdigein geen sjabloon meer worden gevonden waar hij in paste. Althans, geen sjabloon dat grappig was *en* gepast.

In het multicultureel geworden Nederland waren stereotypen van zwarten misschien niet minder grappig (want in moppen leven ze nog gewoon door), maar ze waren niet meer gepast voor een populaire serie als *Zeg 'ns aaa*. In zekere zin was dokter John de Nederlandse versie van die andere dokter uit een televisiecomedy: Cliff Huxtable uit de *Cosby Show*. In beide gevallen was er sprake van een zwarte acteur in een televisiecomedy die zich bewust onttrok aan stereotiepe beeldtaal. Deze beeldtaal, die in *Hommeles* met zoveel succes gebruikt was, en die - met minder diepte en vaardigheid - ook terugkwam in de revues, was misschien niet zijn kracht, maar wel zijn legitimiteit kwijtgeraakt. Maar een nieuwe beeldtaal was er ook nog niet.

‘Ziende in het land der blinden’

Donald Jones heeft altijd erkend dat zijn ‘unieke’ positie als zwarte performer in Nederland een grote rol speelde bij zijn succes in Nederland. In diverse interviews beschrijft hij zichzelf als ‘middelmatig talent’ en ‘manusje van alles’. ‘In Amerika heb je natuurlijk honderden en honderden Donald Jones' en beter dan ik bovendien.’[16] In een gesprek dat ik met hem had beschreef hij zijn positie als zwarte performer in Nederland als ‘ziende in het land der blinden’.

Jones besefte terdege dat zijn huidskleur en verschijning een even grote rol speelden bij zijn succes als zijn gecombineerde talenten. Misschien komt het hierdoor dat hij altijd weinig heeft opgehad met kritische opmerkingen over stereotiepe beelden of over zijn verantwoordelijkheden als zwarte performer. Zo zei hij in 1968 tegen *Het Parool:*

> Van discriminatie heb ik hier nooit iets gemerkt [...] Ik heb me laatst [...] kwaad gemaakt om iemand die het schandelijk vond dat ik vorig jaar in een tv-stuk (De Buren) een ‘slechte’ neger had gespeeld. Ik had m'n volk te schande gemaakt, zeiden ze. Laten die mensen toch bedenken dat er ook hele vervelende, slechte, neurotische weet-ik-wat-voor negers zijn, net als blanken. Ik wil niet altijd de vrolijke Dinky of Mik spelen.[17]

Jones benadrukte in interviews altijd hoeveel racisme er was in Harlem, en hoe blij hij was dat het in Nederland anders was. Hij heeft dan ook nooit veel opgehad met de radicale houding van collega-zwarte acteurs als Otto Sterman (Stermans radicalisering is beschreven in hoofdstuk 13). Jones interpreteerde opmerkingen over zijn huidskleur eerder als onbekendheid en nieuwsgierigheid dan als racisme.

Misschien is dat ook terecht: toen Jones in Nederland kwam was hij weliswaar een uitzondering, maar dat had voor hem als ‘privé-troetelkind’ vooral goede kanten. Er was wel stereotiepe beeldvorming, maar de beelden waar hij zich tegenover moest positioneren waren voor hem weinig bedreigend of gevaarlijk. Bovendien paste hij goed in deze beelden: hij was van zichzelf zorgeloos, goedlachs en enthousiast en hoefde zich daarvoor niet in bochten te wringen. In feite had hij vooral baat bij zijn stereotypering. Als hij wilde kon hij er ook nog van afwijken, zeker vroeg in zijn carrière, in de jaren zestig.

Dit veranderde in de loop van de tijd. Om te beginnen waren de meeste rollen minder gelaagd en creatief dan de rol van Dinky. Bovendien was hij niet meer zo uniek als eerst: er kwamen steeds meer gekleurde acteurs, dansers en zangers. Hierdoor verdween Jones' niche als - meestal grappige - ‘beroepsneger’. Met de komst van meer allochtonen sloeg de nieuwsgierige fascinatie vaak om in minder goedwillende gewenning. Tegelijkertijd werd stereotypering verdacht en zelfs verfoeid.

Rond 1990 begon Jones zich voor het eerst uit te laten over racisme in Nederland. Hij zette zich in voor *Nederland bekent kleur*, en in interviews verklaarde hij dat hij zich, als bekende zwarte Nederlander, verantwoordelijk voelde voor de racismebestrijding:

> Nederland heeft mij getolereerd. Als er één Donald Jones is, is dat oké. Maar komen er duizend, dan kunnen er spanningen komen. Er heerst hier een ander soort spanning dan in Amerika, maar zwarten kunnen hier ook niets. Ze worden ook hier onder de voet gelopen. Ik heb een beetje macht omdat ik bekend ben. Dat gebruik ik om mijn broeders en zusters een beetje te helpen.[18]

Jones keert zich echter vooral tegen machtsongelijkheid en uitsluiting, niet zozeer tegen stereotypering. De macht van beeldvorming, zo centraal in het, vaak als ‘politiek correct’ aangeduide, antiracisme-denken, is door Jones nooit aan de kaak gesteld.

De carrière van Jones laat goed de tweeslachtigheid van stereotypering zien. Voor Jones was de zwarte beeldtaal niet alleen beperkend en belemmerend. In *Hommeles* werd Jones'verschijning en accent ingepast in sjablonen die iedereen herkende, met het gewenste, soms humoristische, soms schattige, soms showy, effect. Dit gebeurde relatief intelligent en creatief, en had bovendien een duidelijke functie. Later in zijn carrière kwam Jones minder begaafde schrijvers tegen, zoals in sommige tenenkrommende bijdragen in de Sleeswijkrevues, of de rol van voodoo-ende Habberdoedas van Meeteren in *Grijpstra en de Gier*. De stereotypen waren hierbij soms wel heel plat en eendimensionaal. Aan de andere kant maakte de poging om elke verwijzing naar stereotypen te vermijden, zoals in het geval van Kenneth Herdigein in *Zeg 'ns aaa*, diens rol erg vlak, zoals we hierboven zagen. Televisiehumor drijft op de combinatie van overdrijving en herkenning, en kan daardoor niet zonder een beetje stereotypering.

Donald Jones is inmiddels 71. Om de zoveel tijd wordt hij nog uitgenodigd om *Ik zou je het liefste in een doosje willen doen* te zingen, steeds vaker in bejaardentehuizen. Hij wordt nog altijd herkend op straat. Inmiddels is hij vergroeid met zijn rol als vrolijke losbol: ‘Als ik een slecht humeur heb, kan ik eigenlijk niet echt de straat op. Mensen verwachten dat ik altijd vrolijk ben’, vertelde hij in ons gesprek (24 februari 2003) in *Americain*. Inderdaad waren er tijdens dat gesprek regelmatig mensen die naar hem lachten en zwaaiden, en elke keer zwaaide en schaterlachte Jones vrolijk terug. ‘Dat is wat de mensen van mij verwachten.’

Op de Nederlandse televisie zijn de rollen voor zwarten inmiddels veel diverser dan in de tijd van *Hommeles*. In elke denkbare televisierol in Nederland is inmiddels wel iemand zwart: presentators, nieuwslezers, voetballers, spelletjespresentatoren, acteurs, komieken, zangers, muzikanten. Het overdreven zelfbewuste stadium van *Zeg 'ns aaa*, waar het juist de angst voor stereotypering was die belemmerend werkte, is inmiddels ook voorbij. Aan het einde van deze verkramptheid is veel bijgedragen door de grappen-over-beeldvorming van een aantal jonge zwarte acteurs, cabaretiers en stand-up comedians, waaronder Jones' eigen zoon John (Kuipers 1997).

John Jones is inmiddels zelf het centrale personage van een televisiecomedy, *Samsam*. Voor de aanwezigheid van *deze* Jones in een oer-Hollands studentenhuis wordt helemaal geen uitleg meer gegeven; hij woont daar gewoon. Zijn personage is niet de verpersoonlijking van een specifieke groep, land, kleur of afkomst, en heeft ook geen bijzondere symbolische functie in de serie. John Jones is gewoon het grappige middelpunt van een televisiecomedy. Zonder daarbij, zoals zijn vader in *Hommeles* en in bijna alle rollen die hij daarna speelde, de vertegenwoordiger te zijn van wat Wim Ibo aanduidde als ‘wat Nederlanders allemaal missen’.

Giselinde Kuipers

Eindnoten:

1 Voor dit artikel is gebruik gemaakt van de archieven van het Theaterinstituut Nederland en het Nederlands Audiovisueel Archief.
2 Deze radioserie heette eigenlijk ‘In Holland staat een huis’ maar wordt in het algemeen aangeduid als ‘De familie Doorsnee’.

3 Schmidt, *Beeldromance* (collectie Theaterinstituut) 1959.
4 De geschiedenis van de Nederlandse televisie. http://www.omroep.nl/nos/gsd/bestel.html.
5 Interview auteur met Jones, 24 februari 2003.
6 *De Telegraaf*, 14 maart 1959.
7 Interview auteur met Jones, 24 februari 2003.
8 *De Telegraaf*, 14 maart 1959.
9 *Algemeen Dagblad*, 2 oktober 1989.
10 Interview auteur met Jones, 24 maart 2003.
11 Juryrapport televisieprijs Prins Bernhardfonds 1959.
12 *Het Parool*, 20 juli 1968.
13 *De Telegraaf*, 1 juni 1963.
14 Interview auteur met Jones, 24 februari 2003.
15 *Algemeen Dagblad*, 2 februari 1989.
16 *Het Parool*, 1 augustus 1975.
17 *Het Parool*, 20 juli 1968.
18 *Haarlems Dagblad*, 30 december 1994.

Juli 1962. Hans Faverey maakt zijn debuut in Podium; Bernardo Ashetu's debuutbundel Yanacuna verschijnt.
18 Lezen in een Caraïbische context

In 1962 maakten twee in Paramaribo geboren dichters hun debuut in Nederland. De een zou zich met een tiental dichtbundels een plaats verwerven tussen de beste Nederlandstalige dichters van de twintigste eeuw. De ander zweeg na zijn debuut, verdween in de vergetelheid, maar liet nog wel dertig dichtbundels in zijn nalatenschap achter. De een was psycholoog, de ander kampte met zijn psychisch evenwicht.

Hans Faverey publiceerde zijn eerste gedichten in *Podium* in 1962 en zes jaar later bracht uitgeverij De Bezige Bij zijn eerste bundel uit onder de soberste aller titels: *Gedichten*. Toen hij in 1990 in Amsterdam overleed, was er al een flink aantal beschouwingen aan zijn werk gewijd, en vele toonaangevende critici wijdden herdenkingsstukken aan hem. De Bezige Bij bracht eveneens in 1962 de debuutbundel van Bernardo Ashetu, *Yanacuna*; maar bij zijn overlijden in 1982 in Den Haag was het stuk waarmee Cola Debrot *Yanacuna* had ingeleid, nog altijd de enige beschouwing over zijn werk. Er verschenen twee In Memoriams, dat wil zeggen: het stukje dat Hugo Pos in een Nederlands welzijnsblad had geschreven, werd overgenomen door een Surinaams dagblad (Pos 1982a en b).

Op zichzelf waren zijn kale feiten weinigzeggend, wanneer het gaat om de belangrijke dichter Faverey tegenover de volstrekt onbelangrijke dichter Ashetu. Maar waarom werd dan juist de poëzie van Ashetu, toen die in 1995 verscheen in de *Spiegel van de Surinaamse poëzie*, in praktisch alle recensies geciteerd? En waarom zou men de moeite nemen twintig jaar na Ashetu's overlijden zijn *Verzamelde gedichten* voor te bereiden, een uitgave zoals Hans Faverey die drie jaar na zijn overlijden ook gehad had?

Het is niet het belang van twee dichtersoeuvres dat hier gewogen zal worden. Hier wordt de ontwikkelingsgang van twee uitzonderlijk begaafde dichters onder de Surinaamse migranten beschreven. Wat is de betekenis geweest voor de tekstinterpretatie, van het feit dat Faverey in een geheel Nederlands literair circuit werd opgenomen? Is daar ook een radicaal andere lezing van zijn werk tegenover te stellen, en geldt dat ook voor Ashetu? Verheldert een andere lectuur ook de ogenschijnlijk her-

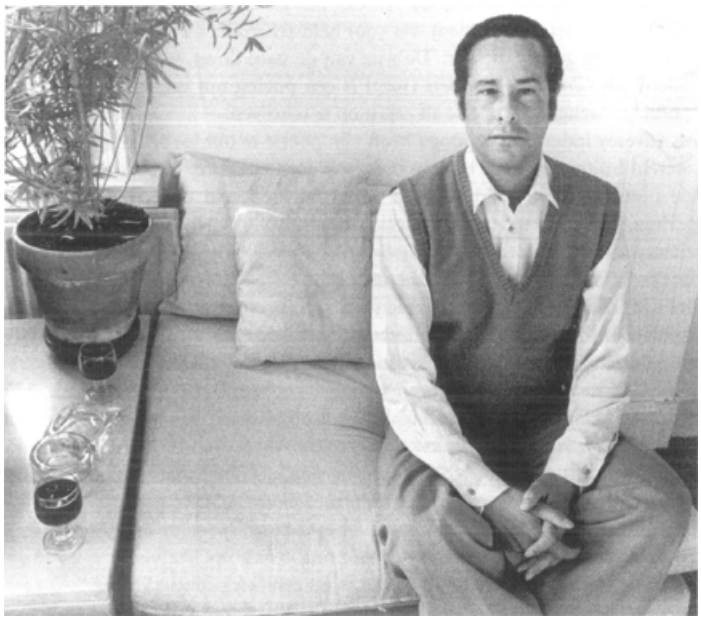
metische poëzie van beide dichters? Heeft de migrantenpositie van beide auteurs hun werk beïnvloed en zo ja, in welke vorm? Kan in dat geval ook een andere intertekstuele lezing beproefd worden?

‘Onze’ dichter

Guus Middag schreef over Faverey: ‘Hans Faverey kan, met reden, gezien worden als onze grootste autonome dichter, werkend in de door Mallarmé ingezette traditie van de zuivere poëzie, alleen vergelijkbaar met de allergrootsten: Leopold, Gorter, Van Ostaijen, Kouwenaar’ (Middag 1991, 14). Interessant in deze zin is het woordje ‘onze’. Faverey wordt vanzelfsprekend ingelijfd bij de poëzie van Nederland. Hij schreef natuurlijk in het Nederlands en publiceerde bij een Nederlandse uitgeverij en in Nederlandse tijdschriften. Maar ik kan me niet herinneren dat voor andere in Paramaribo geboren auteurs die ook in het Nederlands schreven en hun oeuvre in Nederland opbouwden, ooit het bezittelijk voornaamwoord ‘onze’ op vergelijkbare wijze is gehanteerd, niet voor Edgar Cairo, niet voor Astrid Roemer, zelfs niet voor Albert Helman die toch geheel ‘Nederlands-psychologische’ romans op zijn naam bracht, geschreven voor een Nederlands publiek.[1]

In de veelvuldige lezingen van het werk van Hans Faverey werd tot voor zeer kort geen enkele relatie gelegd tussen zijn poëzie en de mogelijk Caraïbische achtergrond ervan. Mocht die relatie mogelijk al ooit bij iemand zijn opgekomen, dan was die essayist vermoedelijk te weinig onderlegd in de Caraïbische cultuur om dat verband uit te werken. Bovendien ging er geen enkel signaal van Faverey zelf uit om zo'n relatie te leggen. Hij had een uitgesproken hekel aan belangstelling voor zijn biografie. Het leek alsof poëzie voor hem materiaal was waarmee niets anders gebouwd wordt dan poëzie: in essays werd betoogd dat zijn gedichten juist de relatie tussen teken, betekende en betekenaar loslieten. Hij was een ‘autonome dichter’ pur sang. Faverey vertelde geen verhaal en deed geen mededeling over de empirische werkelijkheid. In de poëzie was de dichter weggeschreven uit de woorden en aan een publiek had die poëzie ook al geen boodschap. Faverey zocht met andere woorden naar het onmogelijke, het onzegbare, en de beschouwingen over zijn werk dragen dan ook bijna altijd titels die dát uitdrukken, titels die veelal door Favereys poëzie zelf zijn aangeleverd: ‘een lek in het zwijgen’, ‘het stilzetten van het leven’, ‘verdwijnen in niemandsland’, ‘minder dan geen tijd’, ‘hoe zet je de zon stil’, ‘een huif over het zijnde’, ‘aan zichzelf ontroofd’, ‘de ijzigste leegte ontregeld’ (vgl. Bernlef 1978; Nijmeijer 1981; Bloem 1983 en 1984; Speliers 1986; Middag 1990; Reugebrink 1990; Hartkamp 1990).

Maar wijzen deze frasen werkelijk op een poëzie die zichzelf in de staart bijt? Is het waar dat Favereys gedichten naar niets anders verwijzen dan naar zichzelf, en wat moeten we ons daar dan bij voorstellen? Woorden presenteren ontdaan van hun betekenis, is alleen mogelijk voor lezers wier hersenen niet direct de koppeling



Afb. 18.1 Hans Faverey (foto: Steye Raviez/HH)

maken tussen woordbeeld en begrip. En ziehier het dilemma: wie leest legt altijd een verband tussen het woord en een fenomeen in de werkelijkheid. Welke lezer komt bij Favereys gedicht over de acht roeiers die landinwaarts roeien niet het beeld voor ogen van een achtmansboot die verdwijnt in het groen of het riet (al wordt er geen groen of riet genoemd), en wie kan Rozenmond in haar bad anders voorstellen dan een vrouw in het water die speelt met het schuim? Als Faverey een niet-referentiële poëzie wilde schrijven, dan lijkt hij zich gaandeweg de onmogelijkheid van zijn onderneming gerealiseerd te hebben, en heeft hij er zelfs in berust. In *Zijden kettingen* uit 1983 schreef hij: ‘Door naar mij-/ zelf te verwijzen raak ik kwijt/ wat ik had willen koesteren.’ Hier staat een kleine poëtica van Hans Faverey, én stoot die poëtica op zijn eigen grenzen: wat de dichter niet wil - zichzelf betrekken in zijn woorden - kan hij alleen maar door over zichzelf te spreken. Op het moment dat hij uitspreekt wat hij wil, creëert hij het soort poëzie dat hij beoogt, maar vernietigt hij ook wat hij najaagt. Als psycholoog en van-taal-bezetene wist Faverey heel goed waar de grenzen van de taal liggen. ‘Omdat woorden nu eenmaal altijd iets betekenen, zit je daar een beetje mee.’ En: ‘Dat pijltje naar de betekenis, ja. Dat heb je nodig, anders kun je geen brood kopen. Als je zegt: ik wil een brood, dan krijg je van de bakker een brood. Nee,

dat is uitstekend!' (Heite 1971, 27 en 29). Het was alleen leuk om met de grenzen van de taal te spelen: het spel-element was voor hem zeker niet onbelangrijk. Faverey was dan ook een erg geestig dichter: 'De witz van de twee doven van pointe ontdaan en veranderd' uit *Chrysanten*, *roeiers* (1977) is een poging om een mop op het niveau van poëzie te brengen, of poëzie als een mop te schrijven.

Als Faverey inderdaad gepoogd heeft zijn poëzie te ontdoen van referenties naar een wereld buiten het gedicht, dan is er ook geen enkele dwingende reden om die poëzie binnen een bepaald kader te lezen, bijvoorbeeld binnen de Nederlandse omgeving. Of van de andere kant uit benaderd: dan is er geen enkele reden om deze poëzie een ander kader te ontzeggen. Een Caraïbisch kader bijvoorbeeld. Het is zelfs de moeite waard om te zien hoe die poëzie binnen een ander kader functioneert.

Rein Bloem, Favereys vroegste pleitbezorger, heeft er enkele malen op gewezen dat zijn werk thuishoort in de lijn van modernisten als Stéphane Mallarmé, Paul Celan, Wallace Stevens, Gertrude Stein, Paul van Ostaijen (Bloem 1980, 1982). Weinig Nederlandse lezers zullen daar moeite mee hebben. Dat zijn cyclus *Man & dolphin/Man & dolfijn* verscheen in een als 'intellectualistisch' bekend staand tijdschrift als *Raster* ligt voor de hand (maar opmerkelijk: hét tijdschrift dat de autonomistische literatuurkritiek in Nederland introduceerde, *Merlijn*, weigerde zijn poëzie - 'we wisten niet goed wat we aan moesten met die rare, korte gedichtjes', zei redacteur J.J. Oversteegen jaren later berouwvol op een symposium over *Merlijn* in Nijmegen). Maar klinkt die cyclus even intellectualistisch in Caraïbische oren? Aan het eind van de jaren tachtig werd zij gebracht op een Surinaamse literaire salonavond in de Amsterdamse Bijlmer, met begeleiding van een marimbaspeler van het Concertgebouworkest. In 1995 verscheen de cyclus in een boek dat bol staat van poëzie waarin referentialiteit een cruciale rol speelt: de *Spiegel van de Surinaamse poëzie*. Het jaar daarop, op 21 maart 1996, droegen twee docenten *Man & dolphin/Man & dolfijn* voor bij een bijeenkomst van leraren Nederlands in Favereys geboortestad Paramaribo (Gobardhan-Rambocus 1996, 5). Weer een jaar later verschenen de man en zijn dolfijn in een nieuwe literatuurmethode voor het voortgezet onderwijs in Suriname (Moor e.a. 1997, 98-99). Zo zijn zeven jaar na Favereys overlijden de gedichten uit zijn vroegste periode - de gedichten die te 'hermetisch' waren voor de Merlinisten - terechtgekomen bij honderden Surinaamse lezers die er, als ik goed ben geïnformeerd, enorm veel plezier aan beleven. Heeft de dichter zelf niet herhaaldelijk betoogd dat het zo moeilijk allemaal niet is en dat hij alleen dingen wilde maken die de aanslag van de tijd zouden overleven?

Faverey Caraïbisch gelezen

Hoe ziet de poëzie van Faverey er nu uit gelezen vanuit een Caraïbische invalshoek? Stel dat een Surinamer in 1968 Favereys *Gedichten* koopt en het eerste gedicht leest:

Stilstand

in aanbouw, afbraak
in aanbouw, 'Leegte,

zo statig op haar stengel',
land in zicht (geblinddoekt).[2]

Hoe zou deze Surinamer dit gedicht anders kunnen lezen dan als een cynisch commentaar op de gang van zijn land richting onafhankelijkheid? In het jaar 1968 werd het tijdschrift *Moetete* [Draagmand] gelanceerd waarin de nationalistische jonge garde zich toonde: de auteurs die zo snel mogelijk alle neokoloniale banden met Nederland wilden doorsnijden. Het 'opbouwen' van het land was een eerste gebod, want het land was in zicht. Vanuit Suriname kon het gedicht van een andere 'Surinamer' over het 'in aanbouw'-zijn dat gelijkgesteld werd met afbraak, en een geblinddoekte gang naar het land, niet anders gezien worden dan als een spuugvlok die de migrant over zijn schouder heen, zijn land in het gezicht spuwt.

Deze gefingeerde Surinaamse lezer zou het eerste gedicht van Faverey dus lezen binnen de politieke omstandigheden van het jaar 1968, zoals de Nederlandse lezer, nog niet gewend aan de waal van Favereys poëzie, ook gekeken zal hebben waar dit water naartoe stroomde, of anders gezegd: zoals ook de Nederlandse lezer naar een referentieel houvast zal hebben gezocht. Geeft die 'Surinaamse' interpretatie een correcte lezing van de tekst? Het lijkt mij weinig waarschijnlijk dat Faverey met dat gedicht in zijn debuutbundel een politiek statement over zijn geboorteland heeft willen geven. Maar als hij zijn poëzie wil leegzuigen tot elk referentieel kader is verdwenen, ontstaat ook het vacuüm waarin elke lezer zijn eigen interpretatie in het gedicht mag leggen: 'Zodra ik die dingen gepubliceerd heb, mogen de mensen ermee doen wat ze willen' (Heite 1971, 27).

Als we onze Surinaamse lezer nog even laten rondneuzen in *Gedichten*, dan zal die nog meer herkennen. Pagina 14:

is het een varen -
zijn hart luchtend;
para-wit, langs-wit.

Het woord 'para-wit' zal voor een niet met Suriname bekende lezer iets betekenen als 'voorbij-het-wit', 'langs-het-wit'. Maar een Surinamer krijgt onmiddellijk de associatie met het hagelwitte savannezand van het district Para en dan zal de varen hem doen denken aan het paragras. Teruglezend verkrijgt 'zijn hart luchtend' dan een migratieaspect: de migrant die het gras van zijn eigen land herkent; tegelijkertijd is dat eigen land een gepasseerd station: het 'para-wit' is een 'langs-wit'. Met de andere lezers dwaalt onze Surinamer verder, zoekend naar houvast. Dan pagina 25:

In het helikoptergebied:

de wisselende gezangen;
de korzelige regenzones.
Bij elk nieuw gezang,

hoe kort ook, wissel
ik van sneeuwbril;
krimpt mijn ijsappel.

Fraai gevonden, die samengestelde woorden, denkt de Nederlandse lezer: regenzones, sneeuwbril, ijsappel. Maar met het laatste woord is de Surinamer even helemaal thuis: de Nederlandse appel wordt in koelcontainers ingevoerd in Suriname en heet daar ‘ijsappel’. De herkenning van dat ‘eigen’ woord krijgt echter niet de tijd om zich in vreugde om te zetten, want Faverey zet direct een domper op de thuiskomst: de ijsappel krimpt, verschrompelt, is dus van de verleden tijd. Hier hoort die ijsappel blijkbaar niet thuis (het stokken van de adem waarbij de adamsappel wordt ingetrokken, resoneert zeker mee). Dus maar weer teruglezen: het gebied waar de krimpende ijsappel wordt gesitueerd, is een gebied met nieuwe gezangen, nieuwe stemmen dus, de taal klinkt er anders. Dingen worden met andere, niet-vertrouwde woorden benoemd, je moet er een andere bril voor opzetten. Heeft de Inuit niet ook afzonderlijke woorden voor allerlei types sneeuw? Zo ook is er hier een andere sneeuwbril bij elke wisseling. Er is dus een duidelijk contrast tussen de wereld van de regenzones en de wereld waar de ijsappel thuishoort, en dat de ik-figuur zich van de ene naar de andere wereld heeft begeven, wordt door het tweemaal voorkomende ‘wissel’ bevestigt. Wat wordt hier anders beschreven, dan de migrantenervaring?

Als dit een adequate lezing is - en de Surinaamse lezer wordt hier net iets eerder de hand gereikt dan de Nederlandse - dan krijgen veel versregels in de bundel een andere lading. De taalontregeling, die zo'n aardig spel van de dichter leek, heeft dan wel degelijk een empirisch fundament. De dichter is misschien nog altijd homo ludens, maar tegelijkertijd heel wat méér. Drie pagina's eerder:

Algen; wieren

Verder landinwaarts:
je schorsen, je distels.
Periode van prekaire

ontregelingen; je
semantische snippers -
de eigenlijke monaden,

het werkelijke isolement.

Als migrantenervaring gelezen: hoe verder je het nieuwe land binnenkomt, hoe meer je stuit op de buitenkant, op de afweer (distels: ze komen in Suriname niet voor). Je taal wordt - minstens tijdelijk - pijnlijk ontregeld, zoals ook Edgar Cairo mocht ervaren. In de kleine betekenisverschuivingen van de taal zitten de monaden, de 'ondeelbare bestanddelen van stof of geest' (Van Dale) waaraan de migrant geen deel heeft, die hem tot buitenstaander maken. Ontregel het woord 'monaden' en je hebt: nomaden.

Vanuit dit perspectief valt er opeens een ander licht op allerlei plaatsen in de debuutbundel: de 'zwarte nachtschade' tegenover de 'witte nachtelijke merries' die doen alsof zij hier thuis zijn (18); 'Land genoeg, zee/ genoeg, verte genoeg.' (23); de 'nietvleugel,/ in een stroom gedrenkt die/ een styx had kunnen zijn,' (36); de palm die 'doorbuigt onder zoveel verdwijning' (36); 'een bevriezingen; geen/ status quo. Ik ver-/ plaats mij naar/ de rand van de kaart.' (40); de 'ruimtekoelies in hun/ kolibrinest (Kwikzilver/ mag naderen, zegt men dan)' (45).

In de allereerste tien gedichten uit *Podium* van 1962 valt nu een gedicht op dat twee woorden combineert die hierboven al werden uitgelicht, 'distels' en 'ijsappels', twee botanische termen als topoi van de verwijdering, de migratie:[3]

Ik heb lief,
ergo ik sneuvel.

Een schot bittere thee
heeft mij verwijderd.

Ik word ontleed
in valse snaren
en echt sneeuwen.

Waar ik woon
lek ik weg;

waar ik leegstoom:
herinneringen
aan distels.

Mijn naam:
witte nesten
harde korrels niets.

Mijn stem:
ijsappels.

De dubbele punt in de laatste strofe geeft òf aan dat ‘ijsappels’ wordt uitgesproken door ‘mijn stem’, òf duidt op een identificatie van ‘mijn stem’ met ‘ijsappels’. Hoe dan ook, mede door zijn terminale positie is het Surinaams-Nederlandse woord ‘ijsappels’ van cruciale betekenis in het gedicht, en voor de ik-figuur.

In deze lezing krijgt het woord ‘fixeren’ een zware lading, een woord dat ook weer opdook in zijn laatste bundel, *Het ontbrokene*, dat twee dagen voor zijn dood verscheen.[4] In 1962 schrijft Faverey:

> Een middag, volmaakt, nietszeggend,
> om een ei zolang te fixeren
>
> dat men verdampt
> voor zover men bestaat

Als lezer hoef je hier niet verschrikkelijk veel bij te denken: iemand observeert een ei, een hele middag lang. De lengte van die middag wordt in een fraaie oppositie neergezet: het ei, broedplaats van het wordende, tegenover fixeren, vastleggen. Er gebeurt amper iets: er wordt niets gezegd, er wordt geobserveerd, de observator gaat op in damp (zoals in het vorige gedicht: ‘waar ik leegstoom’). Het gedicht draait om de ‘men’-figuur, de niet-benoemde die zoekt iets vast te leggen en dreigt volledig te verdwijnen in het gebeuren. Dit is zonder twijfel identiteitspoëzie van een heel bijzondere soort. En dan in *Het ontbrokene* noteert de dichter in het aangezicht van de dood:

> Zonder begeerte, zonder hoop
> op beloning, ook niet uit angst voor straf,
> de roekeloze, de meedogenloze schoonheid
>
> te fixeren waarin leegte zich meedeelt,
> zich uitspreekt in het bestaande.
>
> Laat de god die zich in mij verborgen houdt
> mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,
> voor hij mij met stomheid slaat en mij
> doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat.

Er is geen wezenlijk betekenisonderscheid in de opgeroepen leegte uit het vers van 1962 en de ‘leegte’ in dit gedicht uit zijn laatste levenstijd. Wel heeft het fixeren een andere functie gekregen: het moet vastleggen hoe de leegte mooi kan zijn, meedogenloos schoon. Bovendien heeft de werkelijkheid niet een conditionalis gekregen: er is geen sprake van ‘voorzover men bestaat’, maar van ‘het bestaande’. In de laatste strofe krijgt de ik-figuur nadrukkelijk stem (in 1962 was er geen ik, de lezer kan een

ik-figuur alleen maar projecteren achter het woordje ‘men’). Hij eist zelfs om gehoord te worden, ook tegenover god, al speelt Faverey met die god: die god is in de ik-figuur, de ik-figuur definieert dus helder zichzelf tegenover de god in hem - hoe ver is Kloos? - en doet niet langer moeite zichzelf weg te moffelen in de schorren van de poëzie. Martin Hartkamp heeft zeer juist vastgesteld dat er in de dertig jaren die het dichterschap van Faverey omspannen, een ontwikkeling is geweest vanuit een ‘onvaste kern, de dreigende desintegratie, de bestaansonzekerheid’ en een wil tot regressie, naar de vaststelling dat er geen weg terug is en ten slotte in het latere werk de aanvaarding van leven, liefde en dood (Hartkamp 1990). Maar Hartkamp gaat niet zover vast te stellen dat dit proces exact de ontwikkelingsgang is van de migrant; de termen waarmee Hartkamp de ontwikkeling beschrijft zijn precies de termen waarmee de ontreddering van migranten vaak is beschreven.

Een Spin in de poëzie

Wie in Favereys poëzie de Caraïbische werkelijkheid zoekt, stuit allicht op de cyclus ‘De vijver in het meer’ in *Zijden kettingen*, die is opgedragen aan Favereys overleden vader, A.Th. Faverey. In 1998 heeft Faverey-vertaler Francis R. Jones een Caraïbisch aanknopingspunt gezocht in juist deze verzen, terwijl Hilda van Neck-Yoder in 2000 in een diepgravende analyse duidelijk maakte dat de cyclus alleen verstaanbaar is binnen de *signifying* retoriek van de Caraïbische poëtica. *Signifying* is een concept dat door Henry Louis Gates is geanalyseerd in zijn studie *The signifying monkey* (1988) en dat er kort gezegd op neerkomt, dat de Afrikanen die in slavenketenen naar het Caraïbisch gebied werden gesleept (de ‘ebbenhouten waar’) Europese woorden een geheel andere betekenis gaven. Er ontstaat dus een gecodeerde taal op basis van homoniemen, een taal die hetzelfde klinkt maar iets anders betekent, een taal die voor Europeanen niet zonder meer te verstaan is. In de cyclus ‘De vijver in het meer’ ontwikkelt zich geleidelijk aan een dialoog tussen een ‘ik’ en een ‘jij’ - de gestorvene. Het zesde gedicht van de cyclus eindigt met de woorden ‘Meestal helpt het niet’. De onafgemaakte zin loopt verder in het zevende gedicht, waarvan de eerste strofe luidt:

> als het verdriet, zoals voorzien, zich
> doodloopt. In zijn huis naast zijn huis
> zit Spin: Zoon komt hem opzoeken:
> zij zien elkaar nooit meer terug.
> ‘Je gaat vaak aan dit land denken’
>
> hij zegt dit met nadruk,
> het sterven opschortend

‘je gaat het niet meer vergeten’
Dezelfde kleine holte verdwijnt
zodra ik mijn vuist open doe:
ook ik heb nooit bestaan.

Hilda van Neck-Yoder maakt aannemelijk dat hier sprake is van de introductie van het genre van de Anansitori, de vertelling over de uit Afrika meegereisde spin Anansi ‘die zich door zijn intelligentie en zijn woordkeus weet te redden uit de meest benarde situaties’ (Van Neck Yoder 2000, 161). En door zijn meedogenloosheid, voeg ik daaraan dan nog toe. Door gebruik te maken van twee zinnen die de stervende uitspreekt in het Surinaams-Nederlands, doet Faverey een beroep op een taal die alleen de Caraïbische mens goed verstaat: de twee regels die beginnen met ‘je gaat’ drukken niet een toekomende tijd uit, maar binnen het Surinaams-Nederlandse idioom een vaststaande zekerheid: de zoon zal het land niet vergeten, het staat vast dat hij er niet van zal loskomen. Het ‘antwoord’ geeft de zoon in de laatste drie regels: de zoon stelt zijn eigen poëtische taal tegenover de voorspellende kracht van de Caraïbische taal van de vader. Hans Faverey maakt deze Nederlandse poëzie zo tot een Caraïbische én een Europese literatuur, stelt Van Neck-Yoder (2000, 165), ‘als Zoon van Spin, zittend *in* én *naast* zijn huis.’

Zeven jaar later liet Hans Faverey opnieuw een spin neerzakken in een gedicht. Van Neck-Yoder noemt het niet: het is het openingsvers van de bundel *Het ontbrokene* waarin ‘een kleine soevereine spin’ aan ‘zijn zeer netelige draad’ neerdaalt ‘in de afgrond’ en wacht tot de ik-figuur zich uit zijn kloof heeft verwijderd. Het gedicht dat direct daarop volgt, heeft nu met de Caraïbische vaderfiguur die zijn geëmigreerde zoon zijn identiteit ontnam, weinig duisters meer:

Geen land te bezeilen
met deze gedachten, die mij,

indachtig de ebbehouten welving
rond hun afwezigheid, zich nu,

verleidelijker dan ooit tevoren,
met steeds sterker hunkering
naar hun ontvreemde kristallen,
dreigen te ontdoen van mij als dezelfde.

Kever en tijd

Als het dichtwerk van Hans Faverey gelezen kan worden in een Caraïbische context én in een Europese, dan openen zich opeens ook talloze mogelijkheden tot een

andere intertekstuele lezing, tot het plaatsen van Favereys teksten naast Caraïbische teksten bijvoorbeeld. Dit fenomeen kan hier niet worden uitgewerkt, maar een enkel voorbeeld demonstreert misschien kort wat zo'n alternatieve lezing kan opleveren. In *Springvossen* (2000), de uitgave van Favereys nagelaten werk, verscheen dit gedicht:

> Denneappel
> die ik had afgeschroefd,
> en in mijn hand hield,
> en wegwierp,
>
> trof de toevallige kever mogelijk
> niet. Maar ik, wie ik verder ook
> geweest mocht zijn, ik zou
>
> onder gelijke omstandigheden
>
> ook niet anders gehandeld hebben:
> juist omdat ik dit soort afscheid
> zo verafschuw, en tijdens dezelfde
>
> nu al weer vervaagde kever
> nauwelijks tot iets anders
> in staat was, of in staat
> had willen zijn.

In de bundel *Kwetsbaar in de tijd* van de Surinaamse dichter Rudy Bedacht verscheen het gedicht ‘Kevertijd’:

> Zoals ik voor de kever
> slechts een hand ben
> waarover hij loopt
> om plotseling
> daarvan op te stijgen
> naar oorden
> van zijn begeerte
> ben ik voor de tijd
> een ogenblik
> verwijderd van het vorige
>
> Zo deel ik
> met kever en tijd

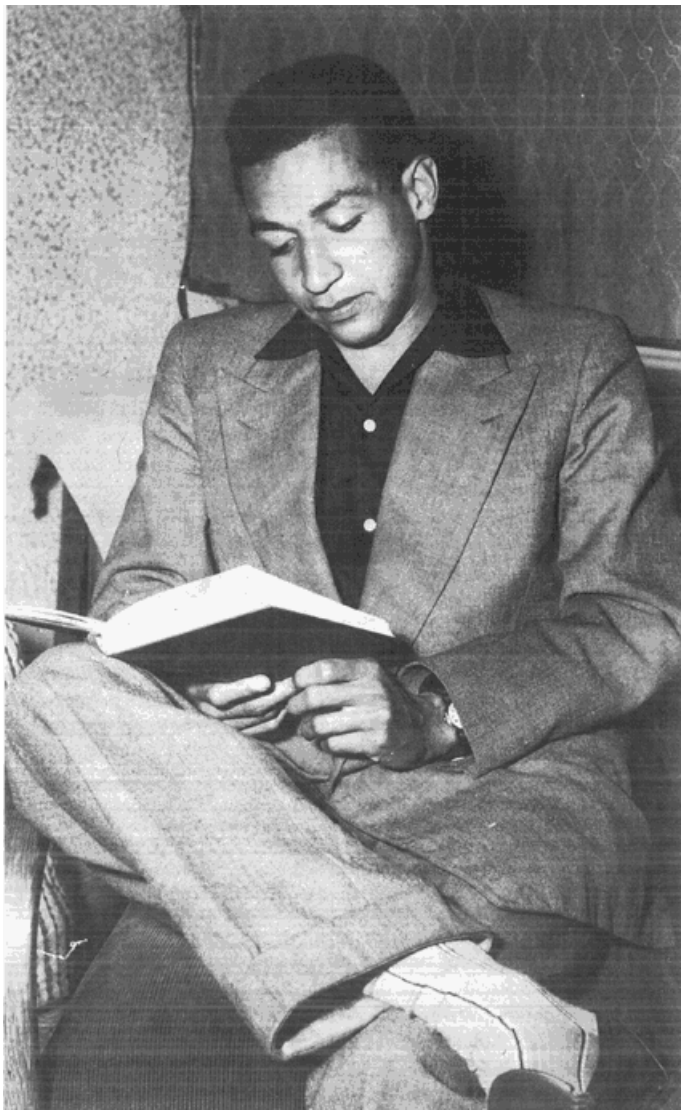
dezelfde waarheid
en doet het er niet toe
of ik een hand ben
waarover een kever loopt
dan wel een ogenblik
waartegen de tijd zich keert.

Rudy Bedacht behoorde in de jaren zestig onder de naam Corly Verlooghen tot de meest spraakmakende dichters van Suriname. In Nederland publiceerde hij poëzie in onder meer *De Gids* en bracht hij vertalingen van Zweeds literair werk uit bij Meulenhoff. Later legde hij zijn pseudoniem af, refereerde hij nog slechts zelden aan zijn geboorteland en trok zich geheel terug uit de literaire wereld, om in de marge van de marge, ver van de bemoeienis van redacteuren en uitgevers, alleen nog maar te doen wat hij zelf wilde. Als er iemand was die zich naar de rand van de kaart verplaatste, dan was het Corly Verlooghen/ Rudy Bedacht. Daar, in de periferie, ontstond het gedicht ‘Kevertijd’, dat - ik zeg het er maar bij - zes jaar vóór dat van Faverey gepubliceerd werd. Het werd opgenomen in de *Spiegel van de Surinaamse poëzie*, die nog heel wat meer teksten bevat die een ander tekstueel decor geven aan Favereys poëzie, men denke maar aan zijn regel ‘Op deze of gene oever’ in het contrastlicht van Shrinivási's versregels

Toen realiseerde hij zich
dat de rivier
toch maar een oever had

De valse start van Ashetu

De Bezige Bij bracht in 1962 Bernardo Ashetu's *Yanacuna* uit als dubbelnummer van de *Antilliaanse Cahiers*. De uitgave telde maar liefst 205 teksten; op veel pagina's stonden twee gedichten (dat zou Faverey als punctueel beheerder van het wit rond de poëzie niet overkomen zijn). Het merendeel van de gedichten is tussen de tien en vijftien regels lang. Met de verschijning van deze collectie stond niets een degelijke auteursmystificatie in de weg. De schrijversnaam moet de kopers van de bundel hebben doen denken aan een Zuid-Amerikaanse auteur. Die auteur was echter geen Latino, en evenmin een Antilliaan zoals de reeks suggereerde, maar een Surinamer: Henk van Ommeren, geboren in 1929. Cola Debrot, redacteur van de *Antilliaanse cahiers*, hielp de lezer verder van de Caraïbische regen in de Peruaanse drup: de titel was volgens hem ‘ontleend aan de naam van de indiaanse klasse van horigen, de Yanacuna, die na de vernietiging van de maatschappij van de inca's door de conquistadores, steeds meer aan eigen land en familieverband werd onttrokken’. Hij wees er wel op dat de titel in symbolische zin moest worden geïnterpreteerd en



Afb. 18.2 Bernardo Ashetu

betrekking had ‘op de vervreemding en ontheemding van het steeds meer toenemende aantal displaced persons uit de twintigste eeuw’.

Blijkbaar had de dichter tegenover Cola Debrot niet het achterste van zijn tong laten zien. Een andere uitleg van de titel had het leespubliek heel wat nader tot dit bijzondere dichterschap gebracht. De betekenis van *yana* bij de Indianen van Midden-Amerika is namelijk zwart, of een zwarte, of neger, terwijl *yanacuna* de aanduiding is voor een collectiviteit van negers: de gemeenschap van negers, het land van de zwarten, wij negers, de negerstam enz.

Een meer ‘Surinaams’ betekenisaspect kan daaraan nog worden toegevoegd. *Yana* betekent in het Sranan ‘ver weg’ of ‘aan de andere kant’. *Cuna* is wieg in het Spaans (*cunae* in het Latijn, *cunha* in het Portugees). Daarmee geeft het woord dus aan: ver weg van de wieg, ver weg van het vaderland, waarmee de boektitel directer het aspect van ontheemding oproept dat Debrot al aanduidt. Er is nog een derde betekenismogelijkheid: *yanasei* betekent in het Sranan specifiek ook: aan gindse kant van het leven, in de dood. In combinatie met *cuna* geeft de titel dus een verbinding van dood en leven aan. Maar zo iemand die weet heeft van het Sranan, dit al heeft onderkend, dan is het nog de vraag of die lezer uit de voeten kon met poëzie die verder geen enkele handreiking gaf in de richting van het geboorteland van de dichter, laat staan in de richting van de politiek-nationalistische heilsleer waardoor zo menig Surinaams dichter van die jaren was bevangen.

Een van de gedichten uit de eerste afdeling van *Yanacuna*, is getiteld ‘Het kind’[5]

> Het kind van de rekening
> dat kind, dat achtergebleven kind.
> Wat ziet het daar voor een
> zwarte kat spelen bij een
> zonnebloem en wat een zon,
> wat een zon schijnt er op
> de zwarte kat, op zijn zwarte
> rug zo blinkend zwart, zo
> blinkend, blinkend zwart dat
> het kind vergeet en inslaapt
> zacht in zoete dromen.

Er is nogal wat dat dit gedicht verbindt met de poëzie van Faverey: de afwezigheid van elk geografisch referentiepunt, de ongebruikelijke enjambementen, het spelen met betekenisconnotaties van somberte en dood, het zorgvuldige klankbeeld, het Van Ostaijen-achtige schuiven met woorden. Maar er is minstens evenveel dat dit gedicht tot een ander soort poëzie maakt. Het voornaamste is wel dat bij Ashetu het ‘verhaal’ overeind blijft, een ‘verhaal’ dat associërend wordt opgebouwd, ook al is het dan misschien niet direct logisch inzichtelijk. Het gedicht staat in ieder geval ver af van de poëzie die Faverey in dezelfde tijd schreef.

Ashetu's gedicht introduceert in de eerste twee regels een kind als een gekwetst wezen. Door de herhalingen en de aanwijzende voornaamwoorden wordt afstand gecreëerd, het is alsof er telkens een stukje van een telescoop wordt uitgeschoven: het kind, dat kind, dat achtergebleven kind, daar. Het ‘zwart’ lijkt aanvankelijk te passen in de sfeer van getekend-zijn en achtergebleven-zijn, maar dat zwart wordt naar de slotregels toe steeds mooier, en voor het kind uiteindelijk zo geruststellend dat het zoet inslaapt. De kind-tijd is iets van ver weg, in de tijd en naar de plaats ver van hier.

Bijzonder gesloten komt het gedicht ‘Het kind’ niet over. Dat geldt overigens voor lang niet alle gedichten. Ashetu schreef vaak even hermetisch als Faverey. Het gedicht ‘Lodilár’:

> Bijna centri-
> fugaal vloog ik eruit.
>
> Ha ach
> de lomperd aan de lobbes
> vastgesnoerd.
>
> Ik hengelde geheel
> de dag en werd zo los
> in dat verruiste middelpunt.

Schrijft hier een ik-figuur zichzelf weg uit een werkelijkheid, alsof hij in een slurpende waterkolk verdwijnt? Bij eerste lezing komt ook ‘Stroop’ weinig helder over[6]

> In de smalste straat
> van de stad
> vond ik 's nachts
> een zuigende boor
> besmeerd met suiker
> gewonnen uit suikerriet.
>
> In de smalste straat
> zoog de boor
> een bruine vloeistof op
> een walmende stroop
> waarin dode handen
> lagen, opgeheven naar
> een oude azteekse god.

Toch kan hier een Caraïbische lectuur mogelijk wat verhelderen. Het is verleidelijk in de boor een olieboor van deze tijd te willen zien, maar het referentiepunt ligt voor Ashetu veel verder terug. In dit gedicht vinden we een heel verre resonans van Voltaire's *Candide*, *ou l'optimisme* (1759), waarin Voltaire Candide in de richting van de stad (!) Suriname laat lopen. In een uit de slavernijliteratuur bekende scène stuit Candide op een zwaar verminkte man, die uitlegt dat de koopman Vanderdendur zijn meester is, en dat de slaven de hand wordt afgekapt wanneer zij in de suikermolens een vinger verliezen, terwijl hun een been wordt afgehakt wanneer ze proberen te ontvluchten: 'C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe' (Voltaire 1995, 54). De prijs van de suiker uitgebeeld in om wraak smekende handen, gericht aan een oude - niet-christelijke - god.

Meer historisch houvast nog geeft het gedicht 'Uit goud' uit *Yanacuna*:

> Neem de zachte blâren
> die hangen tussen bloemen
> in glorierijke vazen
> en sla de koude haak vast.
>
> Hang 't kale touw op
> en overtrek je laatste gedachte
> met draden gesponnen uit goud.

De eerste strofe is ambigu, op een gruwelijke wijze. Ashetu roept een beeld op dat misschien alleen inzichtelijk is voor wie ooit het werk van Maria Sibylla Merian (1647-1717) heeft gezien. Het werk van deze zeventiende-eeuwse kunstenares en natuuronderzoekster behoort tot de absolute top van de beeldende kunst van haar epoque. Haar tekeningen en aquarellen die door de beste graveurs in koperplaten werden overgebracht, zijn zo natuurgetrouw, dat de kijker het fluweel van vlindervleugels alleen al bij het zien ervan op de vingertoppen voelt. Haar beroemdste werk werd de *Metamorphosis insectorum Surinamensium ofte Verandering der Surinaamsche Insecten* (1705), dat zij baseerde op haar verkenningen van het Surinaamse binnenland aan het einde van de zeventiende eeuw. Dat waren de hoogtijdagen van de slaventijd, toen het rendement van een gesofisticeerd uitbuitingssysteem in volle scheepsladingen naar de Amsterdamse en Antwerpse havens werd verscheept. Het was de tijd van de genrestukken van glorierijke vazen, door kunstenaars van de Gouden Eeuw geleverd op bestelling van planters-in-ruste op hun landgoederen aan de Vecht en de Schelde. De 'zachte blâren' maakte Maria Sybilla Merian bijna tastbaar in haar werk, terwijl de zwarte geneesheren kruiden legden op de blaren van de afgebeulde slaven.

De Engelse kapitein John Gabriel Stedman liet in zijn *Narrative of a five year's expedition against the revolted negroes of Surinam* (1796) een van de archetypische afbeeldingen van de wreedheid van de slavernij in koper graveren: een slaaf opge-

hangen aan een haak. Aan die voorstelling refereert Ashetu met de regel ‘en sla de koude haak vast’, en hij hanteert ten overvloede nog een adjectief dat duidelijk maakt uit welke windstreek die haak kwam: een ‘koude’ windstreek.

Wie met zo'n historische achtergrond moet omgaan, zo suggereert de tweede strofe, biedt enkel de zelfdoding nog een uitweg. En het sarcasme dat al in de ambiguïteit van ‘blâren’ was neergelegd, keert opnieuw terug: je laatste gedachte overtrek je met draden van goud. Hadden gelukszoekers immers niet eeuwenlang zichzelf verdoofd met verhalen over Eldorado, het rijk van de Indianenkoning die elke ochtend met goud bedekt uit een meer oprees? De hersenspinsels van Sir Walter Raleigh over het goudland Eldorado, te situeren ergens aan de bovenloop van de Orinoco, hadden ook de Hollandse goudlust opgewekt. Spanjaarden en Indianen bevestigden tegenover de nuchtere Hollander Cabeliau dat de verhalen over het goudmeer Parima juist waren. Zelf stelde hij in zijn verslag aan de Staten-Generaal vast dat hij niets had kunnen vinden, maar de mythe bleek zo taai dat nog eeuwenlang drommen hebzuchtige nonvaleurs richting de Guyana's afreisden, resulterend in wat Albert Helman met zijn grote herschrijving van de geschiedenis heeft genoemd *De foltering van Eldorado*. ‘Foltering’ is in de context van bovenstaand gedicht van Bernardo Ashetu een veelbetekenend woord.

Dertig ongepubliceerde bundels

Wat is nu de achtergrond waaruit schrikbeelden als dit en vele andere konden oprijzen?[7] Hendrik George van Ommeren werd in Paramaribo geboren als zoon van de vooraanstaande geneesheer en latere Statenvoorzitter Hendrik Carel van Ommeren (1896-1996) en Juliëtte Henriëtte Nassy (1899-1999) - beiden dus bijna honderd geworden. Van Ommeren is een naam die al in het achttiende-eeuwse Suriname opduikt als naam van slaveneigenaren, en die in de negentiende eeuw werd gegeven aan gemanumitteerde slaven. Nassy is een van de vroegst voorkomende namen van joodse planters die vanuit Brazilië naar Suriname kwamen. Het doordenken van die ‘gemengde’ afkomst - zwart en wit, slaaf en meester, christelijk en joods - maakte dat er zich later bij Henk van Ommeren ‘een bepaalde psychotische gerichtheid’ ontwikkelde (de uitdrukking is van zijn jongere zus Alice). Steeds dieper drong Henk van Ommeren door in het verleden van Afrika en zijn grote koninkrijken en in het leven van zwarte persoonlijkheden als bokser Joe Louis, dichter Aimé Césaire, denker Frantz Fanon, politieke leiders Gaston de Monerville en Felix Eboué.

In 1938 ging het doktersgezin naar Nederland. Mevrouw Nassy herinnerde zich in 1996, toen ik haar in Paramaribo interviewde, over haar man die zij niet anders dan ‘Van Ommeren’ noemde: ‘Zijn studie gynaecologie zou negen maanden duren. Zijn buitenvrouw uit Nickerie stuurde hij alvast vooruit en die stond daar op hem te wachten toen hij aankwam.’ Het opkomende nazisme dreef moeder met de twee kinderen vlak vóór de oorlog terug. Vader Van Ommeren bleef achter in de armen

van een van de vele buitenvrouwen die zijn leven telde, en keerde eerst na zijn promotie in 1945 terug. Twee jaar later scheidde het echtpaar van tafel en bed. Voor de uiterst sensitieve zoon moet dit een geweldige slag geweest zijn. De eeuwige oorlog tussen de ouders grifte zich in zijn bewustzijn. Het contact met zijn vader verslechterde en werd er nog beroerder op toen de zoon kenbaar maakte dat hij de telegrafistenopleiding wilde volgen. Telegrafist was een beroep dat slechts kon rekenen op meesmuilend commentaar van de man die zich altijd hield aan de strengste normen van de creoolse betere stand, de klasse die zich geheel en al probeerde te assimileren aan het Nederlandse model van beschaving, ontwikkeling en gedrag. Maar de zoon zette door en ging varen. Als scheepsmarconist deed hij het Caraïbisch gebied aan, Brazilië, Europa, het verre Oosten, Afrika. Uiteindelijk streek hij neer in Den Haag en kwam hij te werken als telegrafist bij Radio Holland in IJmuiden.

Na de verschijning van *Yanacuna* bleef het stil. Van de dichter Bernardo Ashetu werd niets meer vernomen. Kort na verschijning van zijn debuutbundel moet het schrikbeeld dat hij als dichter altijd de verwantschap met zijn despotische vader onder ogen zou moeten zien, zulke proporties hebben aangenomen, dat hij besloot elke publiciteit te mijden. Sociaal omgaan met mensen viel hem op den duur zo zwaar, dat hij ook zijn baan opgaf. Maar hij bleef wel schrijven, bundel na bundel na bundel.

Toen werd er bij hem darmkanker ontdekt. De oude Van Ommeren kwam zijn doodzieke zoon onverwachts opzoeken, maar de lucht tussen de twee mannen klaarde zelfs op dat moment niet op. Ontzetting in de ogen van de zoon. De vader kon alleen meewarig uitbrengen: ‘Ik ga door, maar jij bent zielig.’ Henk van Ommeren overleed in 1982, helder en sereen als nooit tevoren.

Wat er gebeurd zou zijn als de 205 gedichten in bijvoorbeeld vier bundels in opeenvolgende jaren waren uitgebracht, blijft speculeren. En nog intrigerender is de vraag wat er gebeurd zou zijn wanneer het werk met regelmaat was uitgekomen dat zo zorgvuldig geordend in de nalatenschap werd aangetroffen: 592 gedichten verdeeld over dertig bundeltjes, het kleinste acht gedichten omvattend, het grootste zestig, geen kladversies, geen varianten, een oase voor de tekstbezorger.

Wie met deze beknopte biografische informatie de poëzie van Bernardo Ashetu leest, moet niet verwachten dat die opeens op alle plaatsen zo doorzichtig wordt als water. Maar wel kunnen over het hele oeuvre bepaalde betekenisvelden onderscheiden worden, verwante elementen die telkens weer in de gedichten opduiken. Eén veld heeft te maken met alles wat pijn doet: angst, verwijdering, verte, walging, terreur, nachtmerries, verderf, molest, dood; talloze woorden roepen die pijn op: geblakerd, tomeloos, straffen, tuchteloos, verschrikt, overwoekerd. Een ander veld ontleent elementen aan de geschiedenis van de slavernij, zeeschuimerij, kolonialisme, knechting van de geest. Een derde veld omvat alles wat benoemd kan worden als teer, breekbaar, gelukbrengend, teder, warm: bloemen, dromen, liederen, dansen, strelingen, kleuren, exotisch klinkende namen als Suusalán, Yarratan, Aljon Minare, Cicerone, Flamidèl, Faawa. Deze inventarisatie van betekenisvelden kan de suggestie

wekken dat de gedichten thematisch te benoemen zijn, maar dat is nauwelijks mogelijk. Er wordt iets opgeroepen - noem het een ‘gebeuren’ - en dat voltrekt zich in heldere taal, maar navertellen heeft geen zin: het ‘gebeuren’ bestaat bij de gratie van de poëtische vormgeving. Zintuiglijkheid speelt in die vormgeving een belangrijke rol en die wordt vaak opgeroepen door het gebruik van kleuraanduidingen. In de aandachtige rangschikking van woorden weet Bernardo Ashetu een melancholie op te roepen die ontroert door de taal - minder weerbarstig dan die van Faverey - maar zonder dat die poëzie tot in alle uithoeken een cerebrale interpretatie verdraagt:

Marcel

Hij liep op de punten van
lichte schoenen het dak af.

Zijn zeden waren verkwikkelijk licht.

Hij viel op rode stenen
bij helder winters weer
en niemand begreep de vreemde
pauw tijdens zijn dure begrafenis.

Alleen God.
En dit was de zoete Marcel.

Dat Bernardo Ashetu op grond van zijn ene bundel, die werd gevolgd door zijn volledig verdwijnen uit het literaire bedrijf, nooit gecanoniseerd werd, is natuurlijk niet echt verwonderlijk. Zijn afgeslotenheid van de buitenwereld heeft nooit het proces in werking gezet dat leidt tot erkenning en waardering van een oeuvre. Faverey - hoewel toch ook niet publiciteitsbelust - bood die opening net wél, zocht ook zelf wegen om zijn werk te publiceren, al zei hij dan dat hij zijn gedichten ook op een onbewoond eiland zou schrijven zonder enig publiek. Bernardo Ashetu maakte zijn debuut in de *Antilliaanse Cahiers* en werd daarmee - ongeacht hoe of wat hij schreef - ingelijfd in een literatuur waarvoor aan het begin van de jaren zestig nog totaal geen literair-kritisch kader was ontwikkeld. Faverey zocht zijn weg bij de Nederlandse avant-gardetijdschriften, ver weg van enige Caraïbische bron waarvan hij de sporen zelf - al dan niet *signifying* - zo secuur wegmoffelde in zijn gedichten. Naar de taal is Ashetu misschien nog minder een Caraïbisch auteur te noemen dan Hans Faverey: Surinaams-Nederlandse taalelementen, zo uiterst spaarzaam te vinden bij Faverey, zoekt men bij Ashetu tevergeefs. Maar wel wemelt zijn poëzie van subtiele verwijzingen naar een werkelijkheid getekend door een lichamelijke en mentale knechting van eeuwen en laat zo de Caraïbische geschiedenis meeresoneren in een

persoonlijk lijden aan de werkelijkheid. Dat lijden liep bij Ashetu uiteindelijk uit op een verstoring van het psychisch evenwicht. Is Faverey een voorbeeld van geslaagde assimilatie in het Nederlandse literaire circuit geweest, Ashetu was een van diegenen (als Bea Vianen, Leo Ferrier, Glenn Sluisdom, Rodney Russel, Edgar Cairo) die de brokstukken van een gemengde afkomst en een gespleten migrantenbestaan uiteindelijk niet wisten te lijmen.

Ten slotte: waarom liet Hans Faverey zo weinig los als het om zijn eigen leven ging? Het antwoord luidt volgens mij *niet*: omdat dat leven niets met zijn poëzie van doen had. Het antwoord legt een angstwekkende parallel met het leven van Bernardo Ashetu bloot. De familie Faverey ging vlak voor de Tweede Wereldoorlog voor ‘groot verlof’ naar Nederland. Hans en zijn moeder gingen vooruit, terwijl vader - tekenleraar en een verdienstelijk amateur-gitarist - achterbleef om nog een aantal zaken af te handelen. Vervolgens verhinderde het uitbreken van de oorlog de overkomst van de vader. Na de oorlog bleek deze de oorlogsjaren niet in ledigheid te hebben doorgebracht: hij had bij een andere vrouw kinderen verwekt. De verbittering over dit ‘verraad’ van de vader woekerde jarenlang in Hans Faverey voort. Vanuit deze wetenschap krijgen versregels uit de cyclus over de vader aan de andere zijde van de oceaan een heel andere lading:

> Ik zit midden in mijn vijver
>
> en doorwaad de rivier
> die mij het zwijgen oplegt.

In een interview in 1971 waarschuwde Faverey voor het ‘terugvertalen van poëzie in werkelijkheidservaringen’ en wees hij op het belang van de formele kanten van de ‘heel onderkoelde dingen’ die hij schreef. Maar tegen het einde van datzelfde interview zei hij ook op de vraag of zijn poëzie alleen gebouwd is om te bouwen: ‘Ja, maar niet alleen om te bouwen. Dat is natuurlijk het plezier of de spanning of een soort fanatisme. Maar, en dat is zeer pretentieus, dat weet ik, het gaat ook om een soort onzekerheid, een beetje angst als het ware’ (Heite 1971, 29, 30, 33). Hilda van Neck-Yoder stelde vast dat de zoon aan het sterfbed van zijn vader zijn eigen poëzietaal stelt tegenover die van de Caraïbische taal van de Spin, van de vader, met deze drie regels:

> Dezelfde kleine holte verdwijnt
> zodra ik mijn vuist open doe:
> ook ik heb nooit bestaan.

Maar het is van wezenlijk belang om ook vast te stellen wat hier staat en wat daarvan de betekenis is. De zoon opent zijn gebalde vuist, hij steekt zijn hand uit in een

vergevingsgebaar naar de stervende vader. En tegelijkertijd staat hij met lege handen: nooit heeft de vader hem de ruimte gegeven om als zoon te bestaan. Hij ontworstelt zich aan zijn verleden, en realiseert zich tegelijkertijd dat hij er nooit van los zal komen, hij wordt iets, hij wordt iemand en tegelijk ontglipt hem wat hij denkt op dat moment te worden. Dat is heel sterk Hans Faverey. Maar het hadden evengoed regels van Bernardo Ashetu kunnen zijn.

Michiel van Kempen

Eindnoten:

1 Op deze problematiek ben ik ingegaan in Van Kempen (1998b) 51-57 en Van Kempen (2002) 150, 155-156, 163-169, 342-347.
2 In *Gedichten* (1980), waarin *Gedichten* uit 1968 werd herdrukt, wijzigde Faverey de interpunctie van de laatste twee regels tot: zo statig op haar stengel';/ land in zicht, geblinddoekt. Deze variant ook in zijn *Verzamelde gedichten* 29.
3 De tien gedichten uit 1962 verschenen in de afdeling ‘Ongebundeld’ in *Gedichten* (1980); zie de *Verzamelde gedichten* 217-228.
4 Een prachtig opstel van Martin Hartkamp (1990) over de ontwikkeling binnen het oeuvre van Faverey bracht me op deze passage.
5 De eerste afdeling is getiteld ‘Dorst’ en telt veertien gedichten. Het zijn deze gedichten in exact dezelfde volgorde waarmee Ashetu in het aprilnummer van 1959 van de Antilliaanse Cahiers debuteerde. Twee van deze veertien gedichten heb ik uitvoerig becommentarieerd in een opstel in *Bzzlletin*. Zie Van Kempen (1998).
6 ‘Lodilár’ komt uit de onuitgegeven, ongedateerde bundel *Falélis*; ‘Stroop’ komt uit *Maskerade*, eveneens onuitgegeven en ongedateerd.
7 Uitvoerig heb ik het leven van Ashetu geschetst in een opstel in de *Poëziekrant*, zie: Van Kempen (2000) waaruit hier de interpretatie van één gedicht is overgenomen; en een schets van zijn poëzie in de context van de Surinaamse letteren in Van Kempen (2002) dl. IV, 525-532.

5 maart 1966. Milly Scott is de eerste zwarte zangeres op de elfde editie van het Eurovisie Songfestival in Luxemburg.
19 De nieuw-Nederlandse afvaardiging naar het Songfestival 1964-2001

Het Eurovisie Songfestival, paradepaardje van de European Broadcasting Union, vond in 1966 plaats in Villa Louvigny, hoofdkwartier van de commerciële popzender Radio Luxemburg. Er deden achttien landen mee; in die landen werd het evenement live uitgezonden, evenals in een aantal Oostbloklanden, de Sovjet-Unie en Marokko. Al met al bereikte het Songfestival tweehonderddertig miljoen kijkers. De geroutineerde jazz-zangeres Milly Scott deed namens Nederland mee met het liedje *Fernando en Filippo* van tekstschrijver Gerrit den Braber en componist Kees Bruyn. In de voorronden had het de concurrerende liedjes van de Shepherds, de Luckberries, Bob Bouber en Piet Sybrandy overtuigend verslagen. Of liever gezegd, Milly Scott *herself* had de concurrentie overtuigend verslagen. Haar optreden werd na aanvankelijke scepsis in de media (‘zangstijl ongeschikt’) geprezen als temperamentvol, fris en swingend. Het liedje werd afgedaan als ‘de meest commerciële melodie met de meest onbenullige tekst’ (In 't Zandt 1998, 10-12). Het maartnummer van het maandblad *Muziekparade* merkte in een voorbeschouwing op, dat ‘Fernando en Filippo’ misschien wel voor ‘een verrassing’ kon zorgen ‘omdat er een pittig ritme in zit’.[1] Dat laatste was kennelijk niet iets waar je in die tijd op kon rekenen bij het Songfestival. Dat Milly Scott wel eens voor een ander soort verrassing zou kunnen zorgen, puur door haar verschijning als zwarte mededinger in een witte competitie - de Black-Powerbeweging in de Verenigde Staten zorgde in die tijd voor voorpaginanieuws - bleef onuitgesproken.

Fernando en Filippo gaat over twee gitaristen uit Santiago. Fernando is een sympathieke jongen die na zijn optreden nog naar zijn geliefde in San Antonio gaat. ‘Ook al is hij moe, hij pakt zijn gitaar / Geeft zijn liedjes en zijn liefde cadeau aan haar.’ Maar dan palmt Filippo Fernando's meisje in (hoe ze elkaar ontmoet hebben, vermeldt het verhaal niet). Zij heeft meer voor Filippo over dan voor Fernando, en dat wil Filippo weten: ‘Filippo, Filippo zegt nu 's avonds tot Fernando / Wacht nog even want ze komt zo / Ze komt voor mij uit San Antonio.’ *The Complete Eurovision*

Song Contest Companion noemde *Fernando en Filippo* ‘a daft little number about two Mexicans, who were there on stage, complete with ponchos and guitars’ (Gambaccini et. al. 1999, 38). Het Oostenrijkse Songfestivalhandboek *Merci*, *Jury!* heeft het over een ‘erbarmungswürdig bizarre Komposition’ (Feddersen 2000, 51). Scott werd vijftiende met twee punten, wat een afgang genoemd kan worden. Een afgang voor Den Braber en Bruyn wel te verstaan, de eigenlijke meedingers naar de hoofdprijs. Het reglement zegt namelijk: ‘Deze wedstrijd beoogt de productie van oorspronkelijke, kwalitatief hoogstaande liedjes op het gebied van de lichte muziek te stimuleren, door tekstschrijvers en componisten tot wederzijdse wedijver te prikkelen via een internationale vergelijking van hun werk.’ (Walraven en Willems 2000, 10-11)

Volgens *Merci, Jury!* kan het ‘geen racisme’ geweest zijn, dat het door Milly vertolkte liedje indertijd zo laag scoorde (Feddersen 2000, 51). Maar het opschrijven van die gedachte alleen al duidt erop dat er meer aan de hand was dan een misschien ondermaats nummer. Was het de schok van een zwarte koloniale migrant als representant van de witte Oude Wereld? De Surinaamse van geboorte gaf in elk geval een voor Nederlandse én Eurovisiebegrippen onorthodoxe vertolking van haar liedje. Zij gooide de knuppel in het hoenderhok en ging ‘latin’, compleet met losse heupen. Haar bewegingen waren niet spontaan, maar ingestudeerd door de showchoreografe Helen Leclerc. Ook de tekstbehandeling baarde opzien. Milly had de aanstekelijke scat-passage ‘ronkitonktikitikitonk’ als eigen bijdrage aan de instrumentale tussenstukjes toegevoegd. Die praktijk van *ad-libbing* was in de jazz gesneden koek, maar in de pop zeer gewaagd. Cultuurhistoricus Herman Pleij schreef 32 jaar na dato in *Hollands welbehagen*: ‘Maakte Milly Scott zich [...] niet onvergetelijk met haar “ronkikitonkikitomkikitom” of iets dergelijks?’ (1998, 81). Het lijkt erop dat Pleij hier noch zichzelf noch Milly Scott erg serieus neemt. Het is echter een opmerkelijk feit, dat er in 1966 voor het eerst overduidelijk werd ingebroken in het Songfestival als wit Europees *roots*-evenement door een zwarte zangeres die met een verfrissende directheid enkele bekende stijlmiddelen van de zwarte muziek inzette: lichamelijkheid, een opzwepend ritme en vocale klanken zonder letterlijke betekenis. Precies die stijlmiddelen werden al sinds de introductie en doorbraak van de zwarte Amerikaanse muziek tijdens het interbellum door witte critici en publiek als ‘primitief’ bestempeld.

Na Milly Scott duurde het bijna een kwart eeuw voordat er een zwarte vocalist voor een ander land meedong: Joelle Ursul uit Martinique eindigde in 1990 voor Frankrijk als tweede met *White and black blues* (Gainsbourg/ Augier), een indrukwekkend chanson dat de zwarte geschiedenis tot onderwerp had. Zij hoorde volgens de officiële Duitse Eurovisiesite (www.ecgermany.de/archiv/) ‘unbestritten zu den Attraktionen des Abends - das allein reichte aber nicht für den Sieg’. Dat jaar zong Toto Cotugno de uitermate Euro-idealistische Italiaanse inzending *Insieme 1992* (Samen 1992) naar de top. De Afrikaanse diaspora tegenover de Europese eenwording, dat was een gespeelde wedstrijd.



Afb. 19.1 Milly Scott

‘Zangeressen met een donkere huidskleur hebben het moeilijk; er heeft er tenminste nog nooit een gewonnen’, schreven Hans Walraven en Geert Willems in *Dinge-Dong, Het Eurovisie Songfestival in de Twintigste Eeuw*. ‘De verklaring is gemakkelijk: er hebben er domweg niet zoveel meegedaan’, vervolgen zij met oorverdovende logica. ‘Er zijn geen aanwijzingen dat er bij de voorselectie gediscrimineerd wordt, maar vreemd is het wel. De hitparades worden immers juist gedomi-

neerd door donkere artiesten' (2000, 155). Ze lijken te bedoelen dat de zwarte artiest in het algemeen, dus ook de zwarte artiest die in Europa woont, zou moeten kunnen profiteren van de internationale crossover van zwarte artiesten. Domineren van de hitparades, dus *commercieel* domineren, is overigens te veel gezegd, *muzikaal* domineren van de popmuziektraditie is niets te veel gezegd.

Alle Songfestivalhistorici verstaan onder 'zwart' iemand met zichtbare Afro-trekken, want allemaal noemen ze Milly Scott als eerste zwarte deelnemer. In de migratiestudies wordt de term 'zwart' in ruimere zin gebruikt, namelijk voor alle nieuwe bevolkingsgroepen die als gevolg van de postkoloniale en/of naoorlogse economische migratie in het rijke westen terecht zijn gekomen en daar een nieuwe, identificeerbare onderklasse formeerden alvorens te integreren, waarna het 'zwart-zijn' steeds verder verwaterde tot het uiteindelijk geen betekenis meer had. Het gaat daarom wellicht te ver om de Indische zangeres Anneke Grönloh, die Nederland in 1964 vertegenwoordigde, de eerste 'zwarte' deelnemer aan het Songfestival te noemen, aangezien zij zichzelf in de eerste plaats als geïntegreerde Nederlander zag, zoals het merendeel van de Indisch-Nederlandse bevolkingsgroep. Voor het buitenland was haar verschijning opvallend, en niet op grond van de kwaliteit van haar bijdrage. '[...] medan Nederländerna skickade den *indonesiskfödda* Anneke Grönloh' (terwijl Nederland de in Indonesië geboren Anneke Grönloh stuurde), schreef de Zweed Leif Thorsson in *Melodi Festivalen* (1999, 48). De genoemde Duitse Songfestivalsite benadrukt juist haar Nederlanderschap: 'Annecke [sic] Grönloh aus Holland konnte wenig imponieren.' Voor deze gelegenheid versta ik onder 'zwart' alle deelnemers die op het eerste gezicht niet helemaal of helemaal niet uit de Hollandse klei zijn getrokken, en dus visueel een ander plaatje opleverden dan het stereotype 'kaasmeisje' of de mannelijke equivalent daarvan.

De 'zwarte' vertegenwoordiging van 'witte' Europese natiestaten in een prestigieuze liedjescompetitie is een intrigerende kwestie. Ik beperk me hier tot de Nederlandse afvaardiging, enerzijds omdat Nederland het initiatief nam tot het doorbreken van de kleurgrens en daarmee de stereotype 'tolerantie' weer eens zonder verdere kosten of moeite onderstreepte, anderzijds omdat het niet bij die ene keer bleef. Nederland zond ook de eerste zwarte *man* uit, wat altijd 'gevaarlijker' is dan een vrouw, en ging door met het afvaardigen van nieuw-Nederlanders, lang voordat de 'zwarte' deelname over de hele linie meer algemeen werd. Dat gebeurde in de jaren negentig. Groot-Brittannië stuurde pas in 1998 voor het eerst een zwarte act, de zangeres Imaani. In 2002 nam het zwarte damestrio Afro'dite deel voor Zweden. Dit zijn slechts enkele in het oog springende voorbeelden in een gevarieerd veld van zwarte deelnemers.

Table 1

Jaar	Artiest	Songtitel	Punten	Positie
1964	Anneke Grönloh	Jij Bent Mijn Leven	2	10
1966	Milly Scott	Fernando en Filippo	2	15
1970	Patricia en Hearts of Soul	Waterman	7	7
1972	Sandra en Andres	Als Het Om de Liefde Gaat	106	4
1976	Sandra Reemer	The Party's Over	56	9
1978	Harmony	't Is Oké	37	13
1979	Xandra	Colorado	51	12
1989	Justine Pelmelay	Blijf Zoals Je Bent	45	15
1992	Humphrey Campbell	Wijs Me de Weg	67	9
1993	Ruth Jacott	Vrede	92	6
1996	Maxine en Franklin Brown	De Eerste Keer	78	7
1998	Edsilia Rombley	Hemel en Aarde	150	4
2000	Linda Wagenmakers	No Goodbyes	40	13

Uit dit overzicht blijkt dat Nederland opvallend vaak een zwarte act uitzond: van de 43 keer dat Nederland meedeed vanaf het begin in 1956 tot en met 2001 dertien keer.[2] Dat is ruim dertig procent. Ten opzichte van de gemiddelde bevolkingssamenstelling is sprake van een onevenredig sterke vertegenwoordiging.[3] De zwarte acts zongen liedjes die door derden, altijd witte mannen, geschreven waren, behalve in 1972, toen de Indische songschrijver Dries Holten als Andres naast Sandra op het podium stond. Altijd was er dezelfde historische relatie van deze performers met Nederland: allen waren postkoloniale migranten vanuit de ‘Oost’ (Indonesië) of de ‘West’ (Suriname, Antillen). Zwarte acts zongen tweemaal in het Engels, witte vier keer. Vier keer werden witte acts eerste. Zwarte acts zijn nooit op de eerste plaats geëindigd. Hun gemiddelde score was binnen de toptien, een fractie beter dan die van de witte. Het is vier keer voorgekomen dat een Nederlandse act als laatste eindigde. Het ging daarbij steeds om een witte act. Twee keer daarvan werd Nederland het jaar daarop van deelname uitgesloten. Over de hele linie presteerden de zwarte acts iets consistenter dan de witte.

Het is de vraag of de herkomst van de uitvoerende deelnemers in samenhang met hun representatieve gelegenheidsfunctie en de hun in de schoenen geschoven liedjes wel ter zake doet. Mijn antwoord daarop is: ja en nee. Nee, omdat de

reglementen van het Songfestival geen eisen stellen of beperkingen opleggen aan de uitvoerende, zelfs niet dat ze uit het uitzendende land zelf afkomstig zijn. Een willekeurige andere vertolker zou in principe de oorspronkelijk uitverkorene kunnen vervangen in de functie van ‘doorgeefluik’. En ja, omdat de vertolkers de centrale figuren zijn van de act op de avond zelf. Zij maken of breken het meedingende lied-

je en daarbij maakt het wel degelijk uit hoe ze eruit zien en erbij staan. Zo werkt het niet alleen voor de kijkers (sinds 1999 stemgerechtigd via *televoting*) maar al heel lang ook voor de vakjury's. Deze hebben maar tot begin jaren zeventig eerst twee maal zonder beeld naar de liedjes geluisterd, om zich niet te veel te laten beïnvloeden.

De afgevaardigde vocalist(e) is in de internationale arena de verpersoonlijking van het betreffende land. De deelnemers zelf stralen op die avond vaak meer chauvinisme uit dan ze normaal doen. Het inzetten van een zwarte act doorbrak het verwachtingspatroon en was, hoewel dit niet uit de bronnen blijkt, een gezocht effect. Er is in de nationale voorronden voor Milly Scott *gekozen*, zij was niet bij voorbaat aangewezen. Het is niet meer te achterhalen waarom Nederland het voortouw nam. Contemporaine buitenlandse reacties zijn alleen bekend uit de 'wandelgangen'. Men vond Nederland overdreven politiek-correct.[4] Milly Scott had in die arena, die nog het exclusieve domein was van vakjury's, geen schijn van kans. Aan *Fernando en Filippo* kan het niet gelegen hebben: in die jaren won het luchtiger, meer poppy getoonzette lied duidelijk terrein, en aan bizarre teksten was meestal ook geen gebrek. Aan Milly's uitgekiende, professionele presentatie van de Zuid-Amerikaanse klanken en het originele idee van de levende decorstukken *Fernando* en *Filippo*, ontbrak in Villa Louvigny alleen de kleurige, zwierige outfit die standaard hoort bij een dergelijk liedje. Aan de andere kant kan de eenvoud van het modieuze kleine zwarte jurkje een bewuste keuze zijn geweest om geen 'Derde-Wereld-look' neer te zetten. Nederland was in 1966 in ieder geval, afgezien van de taal, zo on-Nederlands als on-Nederlands maar kon zijn in de ogen van de rest van Europa.

Er zijn tot en met 2002 al vier zwarte favorieten geweest: in 1990 Joelle Ursul (Frankrijk), in 1993 Ruth Jacott (Nederland) en in 1998 Imaani (Groot-Brittannië) en Edsilia Rombley (Nederland). Het wachten was op een zwarte winnaar. Die zwarte artiest profiteerde van *televoting*, lijkt het, want in 2001 won een gelegenheidsduo bestaande uit de zwarte Dave Benton en de witte Tanel Padar voor Estland. 'Het kwam als "plaatje" (donker en blank) goed over op de televisie. Zonder beeld is dit lied veel minder. [...] Kwalitatief is het een bedenkelijk nummer', schreef het fanblad *Eurovision Artists Nieuws*, dat wel de 'sprankelende uitvoering' prees.[5] Toen bekend werd dat Dave Benton (eigennaam Ef'ren Benita) van Arubaanse afkomst was, waren de Nederlandse media het er roerend over eens, dat hij meer 'van ons' was dan van Estland. In de verwarring ging Aruba met de eer strijken. 'Het is voor ons een grote en fijne verrassing, dat iemand van Aruba dit Songfestival heeft gewonnen. We zijn heel erg trots op hem', zei de minister van Toerisme, Economische Zaken en Cultuur.[6] Nederland had zelf te weinig punten behaald om het jaar daarop mee te mogen doen en dacht slim te zijn door aan het economisch weinig florissante Estland voor te stellen het Songfestival van 2002 in Nederland te laten plaatsvinden.[7] Die vlieger ging niet op. Het vrije en blije Estland liet zich niet betuttelen, ook niet door mogendheden aan de westkant van het opgetrokken Ijzeren

Gordijn. Het is opmerkelijk dat een dergelijke oud-koloniaal getinte gedachte überhaupt bestond in Nederlandse Eurovisiekringen.

Imago van het Songfestival in historisch perspectief

Het Songfestival wordt jaarlijks rechtstreeks op de televisie uitgezonden door de *European Broadcasting Union*, begin jaren vijftig opgericht in de geest van de nieuwe naoorlogse samenwerking in West-Europa. De grensoverschrijdende programma's van de EBU met een toegankelijke inhoud (royalty, sport, muziek) waren al spoedig een begrip; de pompeuze herkenningsmelodie van Eurovisie fungeerde als officieus Europees volkslied. De eerste keer dat het Songfestival plaatsvond (1956) was de deelname beperkt tot zeven landen, de harde kern van de Europese samenwerking. Voor op een na elk land namen meerdere vocalisten deel en na een geheime jurering werd alleen de winnaar bekend gemaakt. Vanaf 1957 is er één deelnemende act per land en allemaal krijgen ze een plaats in de eindstand. Het aantal deelnemende landen is opgelopen naar 25. Italië doet al jaren niet meer mee. Het Songfestival is progressiever in het opnemen van ‘Europese landen’ in de competitie dan de Europese Unie. Toch is zijn muzikaal imago nogal oubollig. Er valt wat voor te zeggen Songfestivalmuziek een genre apart te noemen.

Was het in de eerste decennia nog heel normaal dat gearriveerde artiesten meededen, tegenwoordig is het zeldzaam. Ook ‘serieuze’ popmuzikanten ziet men zelden in Songfestivalkringen; zij staan te ver af van het concept om in een door de commercie gedreven glitteromgeving andermans liedjes uit te voeren met een heel andere begeleiding dan ze gewend zijn. Het Songfestival werkt dus qua deelnemersveld zelfselecterend. Misschien zijn er relatief meer niet-gearriveerde, commercieel denkende zwarte zangers en zangeressen dan witte, want men ziet steeds vaker zwarte artiesten in de voorronden. Bovendien spreekt het feit dat niet de uitvoerenden maar de schrijvers van de winnende liedjes, vrijwel altijd coulissenfiguren, gelauwerd worden, steeds minder mensen aan. Het invoeren van *televoting* was geen overbodige maatregel om het publiek weer warm te laten lopen voor het Songfestival.

Het evenement was al vanaf de start een anachronisme. Het was het jaar dat Elvis doorbrak en de rock-'n-rollfilm *Rock Around the Clock* met Bill Haley and his Comets jongeren het gevoel gaf iets van zichzelf te hebben. Voor de doelgroep van de popmuziek ging het toen al primair om de uitvoerende artiesten, de sterren in de spotlights. Vervolgens kwamen er popsterren ten tonele die hun eigen songs schreven. Deze werkwijze werd in de jaren zestig een kwaliteitscriterium. De inhoud van de teksten werd steeds meer een onderscheidende factor. Popmuziek steeg op de culturele statusladder naarmate meer hoger opgeleide jongeren en jong-volwassenen zich er gepassioneerd mee inlieten. Er kwamen gespecialiseerde popmuziekmedia en popcritici. Het Songfestival representeerde de gevestigde orde, en daar zetten

tijdgeestgevoelige jongeren zich sowieso tegen af. Het was eenvoudig te beargumenteren dat de deelnemers marionetten waren die het verdienden helemaal onderaan te staan in de hiërarchie van de popmuziek.

Die neerbuigende houding van de intelligentsia bleek in de jaren negentig hopeloos ouderwets. De kentering in de waardering voor het Songfestival begon in 1993. Televisiepresentator Paul de Leeuw verjoeg tijdens de Nationale Finale van dat jaar de grauwsluier die in de jaren tachtig over het Songfestival was neergedaald.[8] Er was maar één kandidaat, de Surinaamse Ruth Jacott, die liedjes van verschillende songschrijvers zong waaruit er één werd gekozen voor Eurovisie. De Leeuws onweerstaanbare bijdrage aan de mainstreaming van camp - de met kitsch flirtende stijl die in progressieve homokringen floreerde - zorgde voor een imagoverandering van het Songfestival. Meligheid en de vette knipoog waren in die jaren dik in orde, gezien het immense succes van het VPRO-televisieprogramma Jiskefet onder jongeren, studenten en 'oudere jongeren' (de 'sixties'-popgeneratie). Het Songfestival werd van 'geen onderwerp waarvoor men veel belangstelling verwachtte buiten de kringen van *Telegraaf*- en *Story*-lezers' tot een serieus item voor de kwaliteitsmedia.[9] Voor kunstminnend Nederland werd de banvloek definitief verbroken, toen het NPS-programma *Het uur van de wolf* op 6 mei 2001 zijn uitzending besteedde aan Michelle Courtens, dat jaar deelneemster voor Nederland.[10] Zij gedroeg zich tot afgrijzen van de populaire media niet 'des Songfestivals' toen zij laatste werd en de toegestroomde pers liet weten dat het haar niets kon schelen.

De media hebben nooit met zoveel woorden aandacht besteed aan 'kleur'. Voor de jaren negentig was dat taboe omdat dat racistisch werd gevonden. In de periode waarin het Songfestival salonfähig werd en zwarte acts normaal werden, ontbrak ook de motivatie over kleur te beginnen. Op school, op straat en op het werk was onderscheid naar kleur en culturele herkomst nog altijd een teken van laakbare discriminatie, tenzij deze 'positief' was, wat weer andere fricties en linguïstische mijnenvelden met zich meebracht. De situatie werd in de loop van de jaren negentig echter duidelijk anders dan daarvoor, toen voornamelijk óver gekleurde Nederlanders werd gesproken, niet mét hen, laat staan dat men naar hun stem luisterde. Het openbare debat speelt zich tegenwoordig af in kringen van allochtonen en hun nazaten zélf. Een mooi voorbeeld is Azra Akin uit Almelo, die op 7 december 2002 werd uitgeroepen tot Miss World. Akin is een derde-generatie Turkse Nederlandse die vloeiend Nederlands - haar eerste taal - en nauwelijks Turks spreekt, maar wel als Miss Turkije tot de mooiste vrouw ter wereld werd uitgeroepen. Zij was zelf degene die het punt bespreekbaar maakte, dat zij als geboren Almelose de Turkse identiteit in deze context liet prevaleren.

Net als de Miss World-verkiezingen is het Songfestival een niet al te zwaarwichtig platform voor de profilering van nationale identiteiten. Er wordt vóór het aantreden van de deelnemer een kort filmpje vertoond met karakteriseringen van het desbetreffende land en vaak ook de specifieke bevolkingsgroep waar de zanger(es) uit afkomstig is. Het is een ongeschreven wet dat het vooral luchtig en gezellig moet

blijven. Bij de traditionele nationale identiteiten hoort meestal ook een bepaalde uiterlijke verschijning, zoals blond haar bij Scandinaviërs, of stilistische keuzen waaraan men in dit kader gewend is geraakt, zoals Franstalige vocalisten die de eerbiedwaardige chansonkunst staan te beoefenen. Witte deelname liet zien dat noordelijke landen minder bewegen op het podium dan zuidelijke landen en dat meestal de landen uit de geografische periferie meer traditiegebonden muzikale culturele bagage meebrengen dan andere. Om Songfestivalfähige muziek te maken, moet het 'authentieke' geluid, de volksmuziek van de diverse landen voorzover die nog bestaat, trouwens geen al te prominente plaats innemen. Hoe meer eigen geluid, des te minder kans op winnen, heeft de geschiedenis van het festival geleerd. Zwarte acts hebben in de regel minder 'negatieve bagage', omdat ze zich minder identificeren met de autochtone muziekcultuur. Dit is trouwens in Nederland maar zeer betrekkelijk, met onze toegewijde oriëntatie op de internationale popwereld.

Laten we ook niet vergeten dat het Eurovisie Songfestival een weinig principiële omgeving is om de kwestie van nationale identiteiten aan de orde te stellen. De taalverschillen zijn in Europa het meest onderscheidende element als het om liedjes gaat. Veel landen, waaronder Nederland, gingen toen de taalkeuze vrij werd gegeven (in de jaren 1973 tot en met 1976; en vanaf 1999) over op het Engels. Staatssecretaris van Cultuur (1998-2002) Rick van der Ploeg heeft daar een keer in de media tegen geprotesteerd, zonder effect. Het Songfestival speelt zich nu eenmaal buiten openbare beleidskaders en kritische fora af en dient geen hoger cultureel doel. Het is wel een unieke gelegenheid om emoties van patriottische aard te ventileren.

Valse start

De eerste nieuwe Nederlander in de nationale voorrondes was in 1958 de Indische operazangeres Anneke van der Graaf. Dat jaar dong ook de jazz-zangeres Rita Reys mee. Het Songfestival was toen nog prestigieus, serieus, puur professioneel, en werd dat jaar in Hilversum gehouden omdat Willy van Hemert en Guus Jansen (lees: Corry Brokken) in 1957 hadden gewonnen. Misschien uit veiligheidsoverwegingen werd Corry Brokken in 1958 opnieuw uitgezonden. In die tijd kwam, tot afgrijzen van het Hilversumse establishment, de 'Indo-rock' sterk opzetten. Indo-rock is de (later bedachte) term voor rock-'n-rollmuziek door Indische en Ambonese groepen die zich oriënteerden op de originele Amerikaanse rhythm and blues (zwart) en country en western (wit) (Mutsaers 1989). Uit die gelederen kwamen korte tijd later de eerste nieuw-Nederlandse mainstream-popartiesten voort, zoals de Blue Diamonds, Anneke Grönloh en Sandra Reemer. De 'underground' van de Indo-rock zong uitsluitend in het Engels; de taal was een onderscheidende factor tussen 'puur' en 'verwaterd'. De gevestigde muziekindustrie, of wat daarvoor in Nederland doorging, promootte enkele streng geselecteerde en manipuleerbare nieuw-Nederlandse acts, de rest kwam er niet aan te pas. Angst voor een invasie lag hieraan ten grond-

slag: de Indische en Ambonese muziekcultuur was zoveel rijker, interessanter, dansbaarder en trendyer dan de Hollandse. Het glazen plafond veroorzaakte een uittocht naar Duitsland en vervolgens het doodbloeden van wat een opmerkelijk creatieve muziekscene was geweest. Begin jaren zestig begon de internationale opmars van witte Britse artiesten als Cliff Richard en the Shadows, die de opkomst van witte popgroepen in Nederland tot gevolg had. De Indorockstroming had zijn momentum verloren.

In 1962 zou het Indische duo The Padre Twins, bestaande uit de tweeling Wim en Hein Vader, in de Nationale Finale het liedje *Katinka* vertolken. Maar toen ze de tekst van Gerrit den Braber op muziek van Joop Stokkermans en Henny Hamhuis onder ogen hadden gekregen, bedankten ze opeens voor de eer. ‘Op het laatste moment’ werden ze vervangen door de oudgedienden De Spelbrekers (Huug Kok en Theo Rekkers) (Walraven en Willems 2000, 180). *Katinka* won en de Spelbrekers gingen naar Kopenhagen, waar ze laatste werden. Er is nooit opheldering gegeven over de beslissing van de Padre Twins om zich terug te trekken, maar ik waag me aan een geïnformeerde gissing. Het populairste Indische zangduo van Nederland was indertijd de Blue Diamonds (Ruud en Riem de Wolff). Zij zongen altijd in het Engels, werden op de plaat begeleid door Hilversumse studiomuzikanten en waren de melkkoe van de grote platenmaatschappij Phonogram. Phonogram was een machtiger mediapartij dan het kleine label Artone waar de Padre Twins op verschenen. ‘Little ship’ van de Blue Diamonds versloeg *Roses are red*, *my love* van de Padre Twins (hun enige hit), dat maar zelden gedraaid werd op de radio. Het maandblad *Tuney Tunes* - Neêrlands oudste poptijdschrift met voornamelijk songteksten en promotiefoto's - zette daar in februari 1961 vraagtekens bij. In april van dat jaar sprak het blad zelfs van een heuse boycot. Het duo zou te wee en ouwelijk overkomen, en dat paste niet bij de tijdgeest in de popmuziek. ‘The Padre Twins zijn te netjes, niet louche genoeg en te bescheiden voor sommige Nederlandse omroepverenigingen, aldus een bekend disc-jockey. Iedereen kan daar het zijne van denken, maar wij vinden deze gang van zaken hoogst merkwaardig en op zijn zachtst gezegd: een schandaal’, schreef *Tuney Tunes*. ‘Talloze minderwaardige platen (ook van *Hollandse* teenagers) worden door Hilversum gepousseerd, maar wanneer er nu eindelijk eens een beschaafd stel teenagers een plaatje maakt, dan komt zo'n opname er niet aan te pas!’ *Tuney Tunes* kaartte de kwestie van de ‘andere kleur’ tactisch aan door de witte norm te benoemen: ‘Hollands’, net zoals de Indo's en Ambonezen dat zelf deden met hun uitdrukking ‘Blanda’, dat dezelfde lading heeft als ‘kaaskop’.

Het was voor het Songfestival juist een pre dat de Padre Twins zo ‘netjes’ waren, en dat ze allebei akoestisch gitaar speelden in plaats van de onder jongeren razend populaire elektrische gitaren. Maar waarschijnlijk was voor Wim en Hein Vader toch de eis in het Nederlands te zingen het grootste bezwaar. Dat had in hun kringen absoluut geen status. Het enige andere volwassen allochtone duo van professioneel niveau dat bij uitzondering in het Nederlands zong waren de Ambonese Emeralds, de broers Ferry en Victor Kaihatu. Die hadden in 1961 een grote hit gehad met

het vertaalde ‘ondeugende’ liedje *Brigitte Bardot*. Zij waren speciaal vanwege hun kleur en accent uitgezocht voor die coverversie, want de originele vertolker Digno Garcia had zijn succes ook grotendeels te danken aan zijn exotische tint en sound. Tegen de tijd van de selectie voor het Songfestival van 1962 waren de Emeralds echter al afgeknapt op de Nederlandse muziekbusiness (Mutsaers 1989, 118).

De Indische vertolkers

De Indische Anneke Grönloh was de eerste die een Nederlandstalig repertoire opbouwde naast haar Engelstalige en Maleisische nummers. Zij had begin jaren zestig vier nummer-een hits op een rij: *Brandend Zand* en *Paradiso* in 1962, *Soerabaja* en *Cimeroni* in 1963. Op haar vlekkeloze uitspraak van het vertaalde schlagerrepertoire had ze hard geoefend. Op haar rollende ‘r’ had ze geen ‘Indisch’ patent: alle zangers en zangeressen van Nederlandse equivalenten van schlagers deden het zo, omdat verstaanbaarheid voor die muziek een eerste vereiste was. Ze werd in 1964 naar het Songfestival uitgezonden met *Jij bent mijn leven* op tekst van René de Vos en muziek van Ted Powder. Het lied gaat over de onvoorwaardelijke trouw van een vrouw aan haar liegende en bedriegende echtgenoot. Het teleurstellende eindresultaat had niet zozeer te maken met haar kwaliteit als zangeres als wel met de drakerigheid van het liedje. Grönloh heeft daarna nooit meer een hit gehad.

De Indische zussen Stella, Patricia en Bianca Maessen vertegenwoordigden Nederland in 1970 met *Waterman*, waarvan de tekst en de muziek geschreven waren door Pieter Goemans. Dit liedje over het sterrenbeeld Waterman was actueel dankzij de aandacht voor de *Age of Aquarius* - hitsong uit de musical *Hair* uit dat jaar - en bovendien is water een veelgebruikt symbool voor Nederland. Het zou in de jaren vijftig, toen relaties van Indische meisjes met Hollandse jongens nog een hot item waren, te interpreteren zijn geweest als een liefdesverklaring aan een Blandajongen. ‘Waterman, mijn teken en talisman / Van nu af aan hoor jij bij mij’, zong het trio op een slepende melodie. Het liedje kreeg geen top-40 notering.

In 1972 zongen de Indische Nederlanders Sandra Reemer en Dries Holten als Sandra en Andres *Als het om de liefde gaat* met een tekst van Dries Holten en muziek van Hans van Hemert. Het was een aanstekelijke meezinger en behaalde de derde plaats in de nationale hitparade. Sandra Reemer was in de vroege jaren zestig een bekend kindsterretje. Haar Indische achtergrond was in de tijd dat zij opkwam algemeen bekend. Later verwaterde dat snel - dat is het effect van mainstreaming -, hoewel televisiepresentator Jos Brink de etnische identiteit van zijn assistente Sandra bleef onderstrepen door haar in zijn shows ‘kroepoekje’ te noemen. *Als het om de liefde gaat* bevat een oer-Hollandse uitdrukking: ‘Hé, moet ik orgineel zijn of is dat nog te vroeg / *Doe jij maar gewoon*, *da*'*s gek genoeg*’, en een variatie daarop, met een hint naar de nieuwe seksuele vrijheden van de jaren zeventig: ‘Ja mensen *doe gewoon*, *we doen al gek genoeg*/ Vooral als het om liefde gaat’. ‘Ik’, ‘jij’, ‘wij’ denken er

allemaal hetzelfde over. Het in 1976 door Sandra Reemer in het Engels gezongen *The party's over* van Hans van Hemert - nummer drie in de nationale hitparade - bevat geen enkele uitdrukking van nationale identiteit of iets dat als zodanig te interpreteren is. In *Colorado* (1979) daarentegen, geschreven door Gerard Cox op muziek van Rob en Ferdi Bolland, is het oer-Hollandse element van zuinigheid prominent aanwezig als Xandra zingt: 'De dollar is [*nu niet meer zo duur*', 'We kopen snel een *tweedehands* paard' en 'Denk aan de *benzine die je spaart*'. Het liedje kwam tot de 37ste plaats op de hitparade en markeerde het eind van Sandra Reemers hitcarrière.

Andere zwarte artiesten rukken op

Eind jaren zeventig was Nederland een grote nieuwe muzikaal actieve bevolkingsgroep rijker: de Surinamers die vanaf 1975 massaal van Paramaribo naar Amsterdam-Zuidoost verhuisd waren. In 1978 zong het trio Harmony '*t Is oké* van tekstschrijvers Dick Kooiman en Toon Gispen en componist Eddy Ouwens. Harmony bestond uit de Surinamer Donald Lieveld, die begin jaren zeventig medeoprichter was van de zwarte funkband Liberation of Man, de witte Nederlander Ab van Woudenberg en de Indisch-Nederlandse Rosina Lauwaars (Mutsaers 1987, 71). Het refrein van het vrolijke, aan het brein klevende liedje - ''t Is oké, zing die melodie / Blij en in harmonie' - breekt een lans voor positieve communicatie met de medemens - 'Leef met wat sympathie / Voor mensen om je heen' -, maar niet zonder het eigen belang in het vizier te houden: 'Streef naar wat sympathie / Dan ben je nooit alleen.' Het liedje eindigt met de tegelwijsheid 'Als je gezond bent, ben je rijk'. '*t Is oké* haalde de 29ste plaats op de hitparade. Het jaar waarin dit multiraciale gelegenheidstrio uitkwam voor Nederland, werd in de media beheerst door de discorage (Mutsaers 1998). Deze oorspronkelijk zwarte muziek trok meer zwarte jongeren dan ooit naar de openbare dansgelegenheden. De Nederlandse afdeling van de oorspronkelijk Britse pressiegroep Rock Against Racism maakte diverse gevallen bekend van racistisch deurbeleid bij discotheken. De politiek delibereerde in die tijd over de gezinshereniging van 'gastarbeiders'. Harmony was actueel.

Inmiddels waren ook Molukse bands en vocalisten sterk opgekomen, maar de terreuracties van een handjevol tweede-generatie Molukkers katapulteerden de hele gemeenschap eind jaren zeventig in feite terug naar af. Pas in 1989 was het de beurt aan een Molukse. Justine Pelmelay zong *Blijf zoals je bent* van de tekstschrijvers Cees Bergman, Geertjan Hessing, Aart Mol, Erwin van Prehn en Elmer Veerhoff, op muziek van Jan Kisjes. In de hitparade kwam het tot nummer tweeëndertig. Met name het refrein leent zich voor een meer dan individuele interpretatie van een relatie. Het sterke identiteitsbewustzijn van de Molukkers in Nederland is op te hangen aan regels als 'Blijf jezelf, verander niet / Gewoon jezelf zijn alsjeblieft / Gewoon zoals je bent'. Het vrij zwaar aangezette lied benadrukt wederzijdse afhankelijkheid, trouw, vriendschap, liefde en de wens om van elkaar te leren. In de Molukse domi-

neescultuur misstond deze tekst zeer zeker niet. Internationaal maakte Pelmelay weinig indruk.

In 1992 zong de Surinamer Humphrey Campbell met zijn broers Carlo en Ben *Wijs me de weg* van Edwin Schimscheimer. Deze laatste had het nummer naar eigen zeggen voor zichzelf geschreven in een periode van bezinning. Hij was bevriend met Humphrey Campbell en zag hem als ideale vertolker. Regels als 'Ik heb mezelf gezocht in hoeken en landen ver van hier' en 'Wijs me de weg naar het nieuwe land / Wijs me de weg, neem me bij de hand / Wijs me de weg naar mensen om me heen', krijgen meer betekenis tegen de achtergrond van migratie, en een zwarte act kon daaraan op het eerste gezicht meer inhoud geven dan een witte. Het liedje werd geen hit.

In 1993 bereikte de kwaliteit van de inzending een voorlopig hoogtepunt wat de tekst betreft. Verantwoordelijk daarvoor was Henk Westbroek, voormalig lid van de Nederlandstalige rockgroep Het Goede Doel. Ruth Jacott deed Westbroeks karakteristiek wijdlopige, ritmisch wonderwel swingende en geestige tekst eer aan. De titel deed denken aan *Ein bißchen Frieden* van Nicole die met dat lied in 1982 voor Duitsland had gewonnen. Westbroek koos voor de volle mep van *Vrede* als titel en thema van zijn songtekst. De boodschap was actueel in die tijd van gewapende conflicten op de Balkan: 'Als geen brug te ver is / Komt straks elke klok gelijk te staan / Als geen weg te lang is / Zal straks geen mens een ander mens meer slaan.' Jacott werd door velen als de grote favoriet gezien ('musikalisch wie auch choreografisch war sie allen überlegend', aldus de Duitse Eurovisiesite), maar eindigde tot veler teleurstelling op de zesde plaats. Het liedje haalde de zestiende plaats in de nationale hitparade, onmiddellijk gevolgd door Jacotts grootste singlehit *Blijf bij mij* (met Paul de Leeuw), die in de zomer van 1993 tot de vijfde plaats kwam. Jacott maakte daarna een aantal succesvolle cd's en werd een B(ekende) N(ederland)er.

De volgende gekleurde act die voor Nederland meedong was in 1996 het duo Franklin en Maxine Brown. Het viel terug op 'gezelligheid' volgens de Sandra en Andres-formule. Het inhoudelijk niemendalletje *De eerste keer*, op een tekst van Piet Souer en muziek van Peter van Asten, deed het niet slecht. De mannelijke helft van het duo zingt over een lacune in zijn seksleven, die hij probeert te dichten door het bellen van een oude vriendin. Er volgt een blij-verraste reactie van de vrouwelijke helft van het duo. Geen enkele buitenlandse Songfestivalsite kent ze nog. Franklin raakte om buitenmuzikale redenen uit de gratie.

In 1998 kwam het zwarte Amerikaanse popgenre R&B internationaal sterk opzetten. Nederland was toen de gedoodverfde winnaar dankzij een pittige dame uit Suriname, Edsilia Rombley, die had bewezen uitstekend thuis te zijn in de zwarte pop.[11] De tekst van *Hemel en aarde* liep ritmisch mank en dwong de zangeres tot accenten op lidwoorden en toonloze lettergrepen, maar dat merkten de internationale jury's niet. Met honderdvijftig punten haalde Rombley in absolute zin de meeste punten en de gedeelde hoogste plaats voor een voor Nederland uitkomende zwarte act. *Hemel en aarde* lijkt geschreven op de nieuwe Nederlander uit zonniger

oorden. Daarop wees de kritiek op de afwachtende houding van de oude bewoners en op het weer. Het is opvallend dat Nederland expliciet genoemd wordt. ‘Nederland was koel en kil en dan vooral het weer / De wind die lag nooit stil, mijn liefdesleven des te meer / Wat ik in jouw ogen las ontstak bij mij het vuur / Ze wordt nogal eens onderschat: de kracht van de natuur.’ Merkwaardig zijn de ‘zwarte’ luchten in de coupletregel ‘Zwarte luchten breken open aan de horizon.’ Dat hadden liedtechnisch net zo goed en weertechnisch zelfs beter ‘grijze’ luchten kunnen zijn. De verwijzing naar het innerlijke vuur en het rotsvaste geloof in het lot duidt op een niet erg nuchtere, dus ‘on-Nederlandse’, investering in de liefde. ‘Hemel en aarde bewegen’ betekent los van het vervolg van de tekst: alles op alles zetten en is een aardige vondst. ‘Hemel’ en ‘geloof’ (‘Ik wilde nooit geloven maar er is meer tussen hemel en aarde’) verwijzen naar de religieuze inslag van het aan gospel schatplichtige genre RenB.

In 2000 zong de Indische musicalster Linda Wagenmakers - mede vanwege haar Aziatische trekken gecast als hoofdrol in de musical *Miss Saigon* - het Engelstalige liedje *No goodbyes*. Het was geschreven door John O'Hare en gecomponeerd door Ellert Driessen, voormalig lid van de Nederlandse funkpopband Spargo rond de zwarte zangeres Lillian Day Jackson. De onopvallendheid van tekst en muziek werd gecompenseerd door de betoverende verschijning van Wagenmakers in een jurk als een decorstuk. In de hitparade werd het niets met haar. Dat is ook steeds meer een heel andere wereld, waarin de zangkwaliteiten die voor een Songfestival nog steeds absoluut noodzakelijk zijn, bijzaak zijn.

Tot besluit

Op het Songfestival geeft één keer per jaar de afgevaardigde act in hooguit drie minuten de nationale identiteit een gezicht. De eer van het land staat op het spel. De deelnemers vertolken echter liedjes die ze niet zelf hebben geschreven, in kleding uit de verkleedkist, met orkesten waarmee ze normaal nooit werken, voor een publiek dat niet luistert. En áls de criteria waarop ze worden afgevaardigd al iets te maken hebben met nationale agenda's op het gebied van buitenmuzikale identiteitsprofilering, zijn die ondergeschikt aan het wedstrijdelement. Dat Nederland een zo groot aantal gekleurde acts uitzond is een zeer complex en tegelijk tegenstrijdig fenomeen, waarop een eenduidige analyse gegarandeerd stukloopt. Daarbij wegen de eventuele nadelen van een zwarte vertegenwoordiger (ontbreken van herkenbaarheid als representant van het uitzendende land, zeker bij het internationale publiek) ruimschoots op tegen de voordelen: minder ‘negatieve’ bagage in de vorm van natiegebonden volksmuzikale elementen, meer geloofwaardigheid vanwege de associaties met de kwalitatief hoog aangeslagen Afro-Amerikaanse genres, en beter communicerend via emotie en beweging. Van een zwarte artiest - en hier dan met name de artiest met een Afro-achtergrond - wordt in de popmuziek bijna per definitie een

‘echtere’ prestatie verwacht. Milly Scott speelde in dat opzicht paradoxaal een stereotiepe rol door gewoon zichzelf te zijn, maar in de context van het Songfestival was wat zij deed nieuw. Bovendien liet zij zich niet regeren door de (toen nog kleine) Surinaamse gemeenschap, die haar opeens ‘te wit’ vond toen ze Eurovisie ging doen. Daarmee toonde zij haar eigenzinnigheid en onafhankelijkheid, en dat zijn beslist geen marionetachtige eigenschappen.

De teksten van de Indische acts klonken ‘aangepast’ - over de muziek is niets bijzonders te melden - en dat was precies zoals oudere witte Nederlanders hen (het liefst) zagen. Ze bezongen oer-Hollandse dingen als water, zuinigheid en gewoondoen. Pelmelay sloot met haar gedragen lied over ‘jezelf blijven’ aan bij Molukse waarden die ook Nederlanders aanspreken, maar muzikaal was die Molukse herkenbaarheid (bepaalde typerende samenzang, gospelachtig) er niet. Nederland had vaker wel dan niet de vinger goed aan de eigen pols. De vertolkers uit Suriname en de Antillen brachten muzikaal interessantere liedjes waarin juist het niet-geworteld zijn en een zeker idealisme of kritische inslag tot uiting kwamen. En toen de tijdgeest riep om meer tolerantie, zond Nederland het mixtrio Harmony uit met goede raad die voor de kijkers niet duur was. Milly Scotts zelfbedachte scat-passage ‘ronkitonk’ werd in 2003 door Loes Luca gepromoveerd tot dé ‘yell’ van de Nationale Finale. Herman Pleij heeft gelijk gekregen, Milly Scott heeft zich daarmee onvergetelijk gemaakt. Belangrijker is misschien de geslaagde verovering door zwarte artiesten van het laatste witte entertainmentbolwerk van de Oude Wereld door middel van het ideale huwelijk tussen popmuziek en media.

Lutgard Mutsaers

Eindnoten:

1 ‘Milly naar Luxemburg!’ in: *Muziekparade*, maart 1966.
2 In 1985, 1991 en 1995 waren er geen Nederlandse deelnemers, de eerste twee keer vanwege het samenvallen met Dodenherdenking, de derde keer vanwege het geringe aantal behaalde punten in het jaar daarvoor.
3 In 2002 waren gemiddeld drie op de tien inwoners van de vier grote steden allochtoon. Landelijk ligt het percentage veel lager.
4 Bron: Ferry K. Van der Zant, Eurovisie-Songfestivalexpert.
5 *Eurovision Artists Nieuws*, jrg. 2001-2002, nr. 1.
6 Geert Willems in *De Gelderlander*, 14 mei 2001.
7 Van Gelder (2002) 59.
8 Van Gelder (2001) 29.
9 Citaat uit: Van Gelder (2001). Paul de Leeuw stopte in 2002 met zijn Songfestivalpresentatie.
10 Ibidem.
11 ‘Dame uit Suriname’ is de titel van een single uit 1983 van de Surinaams-Indische Cherry Wijdenbosch uit Utrecht. Deze uitdrukking is opgenomen in de spreektaal.

17 juni 1972. De Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach ontvangt de Van der Hoogtprijs.
20 Breytenbach in Nederland

De jury was duidelijk: de dichter Breyten Breytenbach schreef gedichten die door een ‘bewonderenswaardig samengaan van vitaliteit en intellectualiteit, van zinnelijkheid en verstandelijkheid, uitsteken boven het meeste dat aan poëzie in Nederlandse tijdschriften wordt gepubliceerd’. Het was Kees Fens, voorzitter van de jury, dan ook een genoegen Breytenbach voor zijn bundel *Lotus* de Lucy B. en CW van der Hoogtprijs 1972 en de bijbehorende vijftienhonderd gulden te overhandigen. De jury heeft in haar oordeel meegewogen ‘dat het werk van Zuid-Afrikaanse auteurs in ons land zelden of nooit aandacht krijgt, in het geheel niet bij bekroningen door de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, die nochtans een omvangrijke Zuidafrikaanse afdeling heeft’. De toekenning was opmerkelijk: Nederlandse letterkundigen bekroonden poëzie die niet in hun eigen taal geschreven was.

De dichter toonde zich ingenomen met de ‘eer van onskatbare waarde’ en zijn toelating als lid van de eerbiedwaardige Maatschappij. In zijn dankwoord relativeerde hij vervolgens zijn onderscheiding in stevige mate: ‘Ek vind dit self jammer - en ek hoop u gaan my nie verdink van valse ootmoed nie - dat poësie pryse kan verwerf. Ek glo dat die poësie soos asemhaling is, weliswaar soms asmaties of soms té sonoor, soms die gesnork van 'n welversadigde en gesonde staatsamptenaar op die warmste uur van 'n somermiddag, maar na my mening is die maak van verse 'n normale liggaamsfunksie, en hoe beoordeel mens nou asemhaling?’ (Ten Berge 1973, 304-305).

Vier jaar eerder, in 1968, kreeg de toen in Nederland nog tamelijk onbekende dichter Breyten Breytenbach al de Reina Prinsen Geerligsprijs, een onderscheiding ter ere van een jonge verzetsstrijdster die in de Tweede Wereldoorlog door de Duitsers gefusilleerd was. Ten tijde van de festiviteiten ter ere van Jan van Riebeeck in 1952, waarbij diens landing aan de Kaap driehonderd jaar eerder ook in Nederland op grootscheepse wijze werd herdacht, werd een aparte, iedere drie jaar toe te kennen Nederlandse onderscheiding ingesteld voor Zuid-Afrikaanse schrijvers en dichters onder de dertig jaar. Vooraanstaande Zuid-Afrikaanse letterkundigen (E. Lindenberg, W.E.G. Louw en D.J. Opperman) tekenden voor de bekroning van Breytenbachs bundel *Die huis van die dowe*. Behalve de eer ontving de dichter als blijk van waardering een bedrag van tweehonderd gulden. In het maandblad *Zuid-*

Afrika, de spreekbuis van de Nederlands-Zuid-Afrikaanse Vereniging, werd wat zuinig vastgesteld 'dat het kon lijken dat hier en daar het politiek gewicht van Breytenbach van meer belang geacht wilde worden dan zijn gewicht als kunstenaar'.[1]

Na de Van der Hoogtprijs zouden nog drie andere Nederlandse prijzen volgen. Tijdens zijn ruim zevenjarig verblijf in een Zuid-Afrikaanse gevangenis (1975-1982) bleef de aandacht voor Breytenbach groot en in 1981 werd hem het - kort daarvoor ingestelde - Poetry International Eregeld voor dichters in gevangenschap toegekend. Zeven weken na zijn vrijlating volgde de bijzondere prijs van de Jan Campertstichting (1982). De Haagse burgemeester F. Schols verwees bij de uitreiking van de literaire prijs nadrukkelijk naar de verzetsrol van Campert in de Tweede Wereldoorlog en maakte duidelijk dat de prijs vanuit dat perspectief werd toegekend. De zelden toegekende bijzondere prijs bedroeg negenduizend gulden, een bedrag dat beschikbaar was gekomen doordat Jan Wolkers de hem toegekende Huygensprijs had geweigerd. In 1995 ontving de dichter-schilder Breytenbach uit handen van staatssecretaris Nuis de iedere vijf jaar toegekende Jacobus van Looyprijs voor dubbeltalenten, waarmee eerder Armando (1985) en Lucebert (1990) waren onderscheiden. Bij die gelegenheid verklaarde Breytenbach: 'Zonder dat ik het zelf weet, ben ik Nederlander geworden. Hier heb ik meer vrienden en kennissen dan in enig ander land.'[2]

In veel artikelen over Breytenbach wordt het beeld opgeroepen van een Zuid-Afrikaan die zichzelf blijft maar tegelijkertijd ook bijna geen buitenlander meer is. De stem van Breytenbach werd in Nederland duidelijk gehoord, ook al werd niet al zijn werk werkelijk gelezen en begrepen. In de context van de maatschappelijke ontwikkelingen, de groeiende antiapartheidssentimenten in Nederland, kon hij als persoon en als schrijver rekenen op de sympathie van Nederlandse lezers en kunstbroeders en -zusters. Sommige journalisten hadden de neiging Breytenbach te overschatten. In het Noord-Hollands Dagblad werd hij zelfs - ietwat voorbarig - aangeduid als Nobelprijswinnaar (Bakker 1999). Zuid-Afrikaanse kranten omschreven hem - ten onrechte - als winnaar van de P.C. Hooftprijs. De vijf onderscheidingen die Breytenbach in Nederland in ontvangst mocht nemen geven niettemin een goede indruk van de waardering voor zijn werk en zijn persoon.

In dit hoofdstuk komen drie vragen aan de orde: welke Breytenbach leerde Nederland kennen? Hoe voltrok zich de wisselwerking tussen de schilder/dichter/activist en Nederland? En, tot slot, hoe zijn de omvangrijke aandacht voor en invloed van deze Afrikaner te verklaren?

De schilder, dichter, prozaschrijver, essayist en activist Breytenbach in Nederland

> Dames en Here, vergun my om u voor te stel aan Breyten Breytenbach,
> die maer man met die groen trui; hy is vroom
> en stut en hamer sy langwerpige kop om vir u

'n gedig te fabriseer

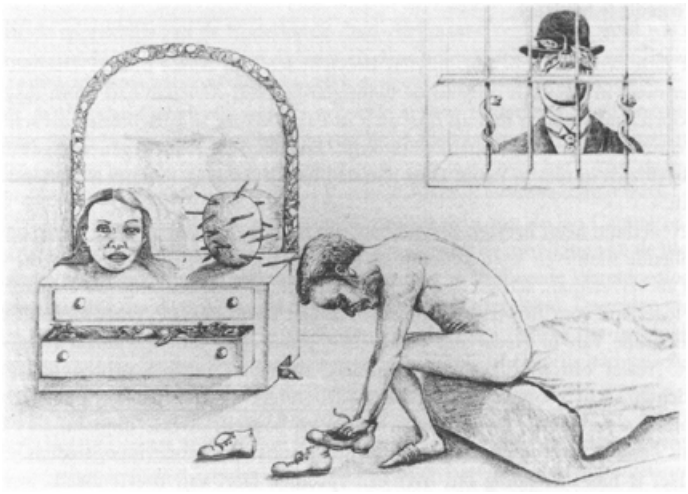
Met deze woorden opende Breyten Breytenbach zijn eerste bundel *Die ysterkoei moet sweet* in 1964. Als onbekende twintigjarige Zuid-Afrikaan had hij in 1959 zijn geboorteland verlaten met als doel zich in Parijs verder te ontwikkelen als schilder. Na omzwervingen door Spanje, Frankrijk, Engeland en Noorwegen vestigde Breytenbach zich in 1961 in Parijs. Daar zijn de intensieve contacten met Nederland ontstaan.

Nederland heeft Breyten Breytenbach sinds het begin van de jaren zestig op verschillende manieren leren kennen: als schilder, dichter, schrijver en essayist, maar ook als verzetsman, activist en inspirator. Opvallend is de omvangrijke aandacht die in Nederland voor Breytenbach ontstaan is. Een voorlopige (en zeker niet volledige) bibliografie van in Nederland verschenen publicaties van Breytenbach vermeldt acht (veelal omvangrijke) poëziebundels, tientallen in tijdschriften afgedrukte gedichten, acht prozawerken, enkele essaybundels, enkele dozijnen publicaties in kranten, weekbladen, literaire tijdschriften en boeken, diverse uitgaven met beeldend werk, 42 interviews en tenminste vijftien substantiële televisieoptredens.

Het is niet eenvoudig om over een specifiek facet van Breytenbachs werk en leven - zoals zijn relatie met Nederland - te schrijven.[3] Zijn werk is veelomvattend en moeilijk op te delen. Genres grenzen veelal aan elkaar (als ze elkaar al niet overlappen) en geografische scheidslijnen zijn evenmin eenvoudig aan te brengen. De receptie van zijn werk in Nederland is sterk beïnvloed door ontwikkelingen in Zuid-Afrika; de toenemende repressie in Zuid-Afrika vergrootte de ontvankelijkheid voor Breytenbachs werk in aanzienlijke mate. De kunstenaar bleef evenwel zijn eigen prioriteiten stellen. In zijn eigen woorden: ‘Voor mij is schrijven een voortzetting van schilderen zoals schilderen een verlengstuk van schrijven is; ik geef mij niet aan het één over ten koste van het andere, noch verduidelijk ik de ene uitingsvorm door middel van de andere. De twee bestaanswijzen gebruiken dezelfde middelen. Je zou kunnen zeggen dat wij met z'n drieën in hetzelfde bed slapen - met mij in het midden - en dat de deken te klein is om ook nog de politiek te omvatten: voorlopig althans blijft zij in het hondehok’ (Breytenbach 1995, 56).

Schilder

In 1963 ontdekte de galeriehouder en latere museumdirecteur Felix Valk in een onopvallende expositieruimte in Parijs de schilderijen van de toen 24 jaar oude Breyten. In zijn Arnhemse Galerie 20 kreeg Juan Breyten, zoals de schilder Breytenbach zich noemde, in 1964 zijn eerste expositie in Nederland. Enkele maanden later exposeerde hij bij galerie Espace in Amsterdam, waar zijn werk de volgende decennia zeer regelmatig getoond zou worden. Voor Breytenbach was de aandacht in deze periode allerminst vanzelfsprekend. In de jaren zestig had de schilder zijn leeftijd in



Afb. 20.1 Gevangenistekening van Breyten Breytenbach, tussen 1972 en 1982, potlood op papier, 30×21 cm

de tentoonstellingsbrochure enkele jaren verhoogd in de hoop daardoor (nog) serieuzer te worden genomen (Stokvis 1976, 23; Hoogendonk 1997). Galerie Espace, de oudste galerie voor moderne kunst in Nederland, werd voor Breytenbach een thuis van grote betekenis. De sfeer, door zijn collega-schilder en schrijver Henk van Woerden getypeerd als ‘zuidelijk - plattelands Frans’, was open en bood ruimte aan beeld en woord (Van Woerden 1997, 9). Vele dubbeltalenten vonden in Espace dan ook hun plek; naast Breytenbach exposeerden Lucebert, Hugo Claus en Henk van Woerden veelvuldig in deze galerie (Van Woerden 1995). Nadat Espace veel werk had getoond van de Cobraschilders kwamen in de jaren zestig kunstenaars aan bod die later aangeduid zouden worden als de ‘nieuwe figuratieven’: Reinier Lucassen, Pieter Holstein en Roger Raveel. Aanvankelijk werd Breytenbach ook tot deze groep gerekend. Breytenbach herinnert zich de vele tochten vanuit Parijs - waar hij vlak bij Corneille woonde - naar Amsterdam als een ‘epic experience, having to make detours in the night to smuggle artworks across the border, having exhibition catalogues confiscated as “obscene material” by dim-witted customs officials, or having a breakdown with friends in an over-loaded 2CV’ (Breytenbach 1997, 94).

Niet iedereen was enthousiast over het werk van Breytenbach. In 1965 werd in Apeldoorn een vooral voor scholieren bedoelde tentoonstelling georganiseerd onder de titel ‘Nieuwe figuratie’. Het schilderij *3 D*, waarop een naakte man stond afgebeeld, werd door de directeur van de Van Reekumgalerij niet geschikt geacht voor jeugdige kijkers. Het schilderij - ‘geen seks, maar gewoon vies’ volgens de directeur - werd op last van de burgemeester van de tentoonstelling verwijderd. Galerie

Espace reageerde daarop met terugtrekking van alle zes schilderijen van Breyten: ‘Alles of niets. Breyten zal dan maar niet exposeren op uw nieuwe figuratie.’ (Hoogendonk 1997, 40)

Dat de naam Breytenbach maar liefst 23 keer voorkomt in het expositieoverzicht dat in 1997 werd uitgegeven bij het veertigjarig bestaan van Espace wijst zowel op de grote productie van de schilder als op de permanente belangstelling voor zijn werk. (Twee werken zijn afgebeeld in het kleurenkatern.) Ook in andere plaatsen werden Breytenbach-exposities georganiseerd: onder meer in Finsterwolde, Groningen, Rotterdam, Den Bosch, Enschede, in de NCRV-studio in Hilversum en het Frans Halsmuseum in Haarlem. Werk van Breytenbach werd onder andere opgenomen in de collecties van het Stedelijk Museum in Amsterdam, het Groninger Museum en de Nederlandsche Bank. Tot de schilders uit de Lage Landen die met het werk van Breytenbach in verband gebracht zijn, behoren Jeroen Bosch, Breughel en Van Gogh.

Gedurende de jaren waarin de schilder in een Zuid-Afrikaanse cel zat opgesloten werd de band met galerie Espace niet verbroken. In 1980 waren er uit de gevangenis gesmokkelde potloodtekeningen te zien. Een keuze uit dat materiaal, aangevuld met gedichten voor Breytenbach, werd uitgebracht in de bundel *Vingermaan*. De opbrengst van de verkoop van de tekeningen was bestemd voor Breytens vrouw Yolande.

Dichter

Dat Breytenbach in Nederland naam zou maken als dichter was allerminst vanzelfsprekend. Niet voor niets typeerde J.M. Coetzee hem als ‘most untranslatable of Afrikaans poets’ (Coetzee 2001, 315). Nederlandse uitgevers hebben vele varianten beproefd: de poëzie van Breytenbach werd onvertaald uitgeven in het Afrikaans, met en zonder woordenlijst, en verscheen in vertaling uit het Afrikaans, uit het Engels en in tweetalige edities. De vraag of Nederlanders in staat en bereid zouden zijn Breytenbach in het Afrikaans te consumeren komt in veel recensies terug. Het antwoord varieert, maar de laatste jaren lijken steeds meer critici ervan overtuigd dat vertalingen onontbeerlijk zijn. Aad Nuis kon in 1977 nog schrijven dat de reserve van Nederlanders ten aanzien van het Afrikaans vooral als oorzaak heeft dat die taal ons al te dicht op de huid zit. Het Afrikaans idioom komt Nuis ‘in veel opzichten vertrouwder voor dan bijvoorbeeld Vlaams, of bedrijfslevens of agologisch. [...] Als de Afrikaners taalverwanten waren waar je mee voor de dag kon komen, zou dat gemakkelijker erkend worden. Nu is het onaangenaam, te merken dat je ontroerd raakt en de geur opsnuift van eigen verleden in een taal waarvoor het bloed vergoten wordt van school-kinderen die hem niet willen leren’ (Nuis 1977, 139).

Het is vooral dankzij het tijdschrift *Raster*, waarin Breytenbach van 1969 tot de (tijdelijke) opheffing van het blad in 1972 29 gedichten, een prozastuk en diverse

tekeningen publiceerde, dat hij in literair Nederland naam kreeg. Met name zijn artistieke kwaliteiten hebben in deze periode geleid tot intensieve banden met Nederlandse kunstenaars. In een artikel over de receptie van Breytenbach in Nederland concludeert Goedegebuure dan ook terecht: ‘Overigens is de introductie van Breytenbach in de Nederlandse literaire context minder politiek gekleurd dan men achteraf geneigd zou kunnen zijn te veronderstellen’ (Goedegebuure 1993, 218).

Niettemin maakten niet alleen zijn wijze van voordragen maar ook zijn betrokkenheid bij het verzet tegen apartheid hem tot een veel gevraagde gast op manifestaties als *De nacht van de poëzie*, de *Winternachten* en diverse andere festivals. Zo werd hij al snel een stamgast bij wat wellicht de belangrijkste mondiale ontmoetingsplaats voor dichters is geworden: *Poetry International* in Rotterdam. In de periode van 1970 tot 2000 stond hij maar liefst tien keer op de deelnemerslijst en in de jaren die hij vanwege zijn verblijf in de gevangenis niet aanwezig kon zijn, was hij toch nadrukkelijk present. *Poetry* verzorgde in 1972 ook de publicatie van Breytenbachs bundel *Skryt. Om 'n sinkende skip blou te verf* toen het onmogelijk bleek deze uitgave in Zuid-Afrika te realiseren. Ook achter de schermen was zijn rol aanzienlijk: als adviseur en bedenker van talrijke plannen. Breytenbachs band met Rotterdam is buitengewoon hecht geworden. Zelfs in de gevangenis ontwikkelde hij plannen voor de havenstad, zoals de oprichting van ‘Het Graf van de Onbekende dichter’. Ook na zijn vrijlating bleef hij de stad vaak bezoeken en mocht hij onder andere een vuilniswagen ‘onthullen’ die gesierd werd werd met zijn regel ‘Jy leef asof jy onsterflik is’.

Prozaschrijver en essayist

Als prozaschrijver maakte Breytenbach weliswaar indruk met korte verhalen, toegankelijk was zijn werk zeker niet voor iedereen. Zijn literaire verwerking van de gevangenisjaren maakte het veel lezers niet eenvoudig. ‘Wie *Spiegeldood* leest wordt de mogelijkheid geboden een bewustzijn te doorgronden, het bewustzijn van de Zenboeddhistisch geïnspireerde dichter en schilder Breytenbach, van de politiek geëngageerde schrijver Breytenbach, maar vooral van iemand die op abrupte en voor hem zelf nauwelijks te begrijpen wijze afgesneden werd van het leven waar hij zo van hield, het bewustzijn van iemand die jarenlang opgesloten heeft gezeten in een cel, omringd door gruwelen waarvan hij weet heeft en die hij niet van zich af kan zetten’, stelt recensent Willem Kuipers. Voor hem vormen vooral de absurde en groteske passages een stevig struikelblok: ‘Ik bevroed hier een grote diepzinnigheid die mij ontgaat’ (Kuipers 1984).

Voor de meeste critici en voor een aanzienlijke kring van lezers was vooral Breytenbachs drieluik over zijn ervaringen in Zuid-Afrika indrukwekkend. In *Een seizoen in het paradijs* doet hij verslag van een reis van drie maanden door Zuid-Afrika waarvoor hij in 1972 toestemming had gekregen. P.M. Reinders omschreef dit ‘uitzonderlijk levendig en eerlijk verslag’ als ‘een liefdesverklaring aan het land waar hij

vandaan komt en een oorlogs-verklaring aan de mensen die het regeren' (Reinders 1980). Ook *De ware bekentenissen van een witte terrorist*, waarin de schrijver zijn ervaringen in de gevangenis vastgelegde, werd in brede kring met waardering en respect ontvangen. Deze 'kroniek van een handelsreiziger in dromen en illusies' werd door de meeste recensenten gezien als een eerlijk en aangrijpend geschrift (Offermans 1984), een 'uitermate subjectief, knap geconstrueerd literair-politiek document. Onmisbaar voor ieder die in Zuid-Afrika is geïnteresseerd' (Groen 1984). Het laatste deel van het drieluik, *Terugkeer naar het paradijs* (1993), was voor lezers niet minder onthutsend dan de eerdere delen, maar wel om andere redenen. Wim Bossema opende zijn recensie dan ook met de conclusie 'Het komt niet meer goed tussen Breyten Breytenbach en Zuid-Afrika. [...] Dit is het journaal van een bezoek, niet van een thuiskomst. Breytenbach houdt van zijn geboorteland en hij haat Zuid-Afrika. Het land van zijn liefdesbetuigingen, van zijn jeugd bestaat niet meer. Heeft het wel ooit bestaan?' (Bossema 1993). De teleurstelling over de ontwikkelingen in Zuid-Afrika en vooral ook over het ANC is er bij de schrijver na publicatie van dit boek bepaald niet minder op geworden. In 1994 meldde *NRC Handelsblad* dan ook 'Schrijver-activist breekt met ANC' (Mulder 1994). De kritische houding van Breytenbach lijkt zijn positie in Nederland niet ingrijpend te hebben veranderd, niet in de laatste plaats omdat de sympathie in de Nederlandse publieke opinie voor het ANC sinds het afscheid van Mandela als president allerminst is toegenomen.

Een grens tussen verhalend proza en essays is bij Breytenbach moeilijk aan te brengen. Ook als essayist toonde Breytenbach zich actief en veelzijdig. Of het nu over kunst ging - zoals in zijn Van Gogh-lezing - of over de moeizame ontwikkeling van Afrika (Den Uyl-lezing), Breytenbach voerde het woord. Op zijn eigen, soms onnavolgbare wijze: poëtisch en provocerend. 'Om een heuvel te beklimmen moet men naar de sterren reiken', zo hield hij zijn publiek in Sneek voor. Niet alle aanwezigen zagen zijn sterren (Breytenbach 2000, 14).

In diverse essaybundels, zoals *De andere kant van de vrijheid* en *Denkend vuur*, is een bonte collectie toespraken, essays en overdenkingen bijeengebracht. Volgens diverse critici lag zijn grootste kracht evenwel niet in de algemene beschouwingen. Aad Nuis bijvoorbeeld zag hem niet als een geboren essayist: 'Het was zijn uitzonderlijke sociale situatie die hem dwong tot rekenschap, en zijn persoonlijkheid die hem ertoe bracht rekenschap af te leggen in de bescheiden, ietwat grijze kathedertrant waarin hij zich lijkt te bewegen als een zwaan op de wal' (Nuis 1986, 16).

Verzetsman en activist

Dat de dichter zich daadwerkelijk in het verzet stortte maakte in Nederland veel los. Het bericht van zijn arrestatie in Zuid-Afrika op 19 augustus 1975 sloeg in als een bom. Vrijwel niemand was indertijd op de hoogte van zijn activiteiten bij *Okhela*, een organisatie die gezien kon worden als een blanke vleugel van het ANC. De Zuid-

Afrikaanse politie bleek Breytenbachs gangen bij zijn illegale terugkeer naar zijn geboorteland nauwlettend te hebben gevolgd, zijn vermomming en valse paspoort ten spijt. Breytenbach had zijn thuisreis onvoldoende voorbereid. Daarbij had hij niet alleen zichzelf maar mogelijk ook anderen in gevaar gebracht. Aanvankelijk hadden de nogal schimmige berichten over het amateuristische karakter van zijn verzetswerk in Nederland dan ook ongeloof en onbegrip opgeroepen. De Zuid-Afrikaanse processen tegen Breytenbach in 1975 en 1977 veroorzaakten om die reden verlegenheid bij zowel Nederlandse als Zuid-Afrikaanse vrienden. ‘Breyten se maats begryp, maar kan nie glo’, schreef het Afrikaner weekblad *Rapport* (*Rapport*, 1975). Ontnuchtering was het gevolg, maar in de meeste gevallen bleef verbondenheid overheersen. Wel kwam de vraag op of Breytenbach gezien moest worden als ‘misleid romanticus of als terrorist-in-spé’ (Offenberg 1975). Speculaties over verraad en infiltratie waarbij de naam van Berend Schuitema, de Zuid-Afrikaanse secretaris van de *Anti-Apartheidsbeweging Nederland* werd genoemd, zorgden voor forse emoties. Behoedzaam werd vanuit Nederland geprobeerd om Breytenbachs positie te verbeteren, al bestond over de te volgen strategie geen overeenstemming. Voor sommige vrienden in het culturele circuit wogen persoonlijke loyaliteiten het zwaarst, anderen lieten wat zij zagen als structurele zaken - de bevrijdingsstrijd - prevaleren.

Na zijn vrijlating - onder vooral Franse druk - eind 1982 bleek zijn status in Nederland niet ingrijpend veranderd te zijn. Zijn boek over de gevangenisperiode *De ware bekentenissen van een witte terrorist* maakte diepe indruk. Breytenbach bleek zich bewust van de niet altijd even ondubbelzinnige houding van diverse oude bekenden: ‘Mensen die me hebben aangevallen en op me hebben gespogen toen ik in de buik van het beest zat, kussen me nu op beide wangen’ (Nuis 1986). In een later interview concludeerde hij: ‘In de jaren van de strijd tegen apartheid waren nogal wat mensen hier in Holland behoorlijk intolerant als je niet deed wat zij verwachten dat je zou doen, zonder ook maar in het minst te begrijpen waar het werkelijk om ging.’[4]

Zowel voor als na zijn gevangenisperiode onderhield Breytenbach banden met de Zuidelijk Afrikabeweging in Nederland. In 1974 vermeldde het programma van door antiapartheidsorganisaties georganiseerde Zuidelijk Afrikacongres aan de Vrije Universiteit een ‘lezing door Breyton Breytenbach (ANC) over: Arbeidersstrijd en vakbondsstrijd in Zuid-Afrika’.

Ondanks steun voor diverse antiapartheidsacties in Nederland - zoals de campagne voor verbreking van de banden van Shell met Zuid-Afrika - was Breytenbachs relatie met de Nederlandse antiapartheidsbeweging echter niet zeer intensief.

Waardering, erkenning en onbegrip

Over de vraag waarom zijn stem in Nederland gehoord en veelal ook gewaardeerd werd, heeft Breytenbach zich enkele malen publiekelijk uitgelaten. ‘Waarom wilden

de mensen naar me luisteren? Dwaas die ik ben, dacht ik dat het was omdat ze het gedachtegoed bewonderden. In werkelijkheid moet het geweest zijn omdat ik tegemoet kwam aan de vooroordelen en de stereotypen waarmee ik een bijdrage leverde aan het verspreiden van de Spartaanse weelde van het hebben van een goed geweten. Misschien werden de mensen gekitteld of geïmponeerd door de aanblik van een blanke die in het krijt treedt voor de zwarten. Als dat zo was, dan bevestigt het het verstarde denken of het verwrongen racisme in de hoofden van de toehoorders' (Breytenbach 1995, 70).

Na zijn vrijlating uit de gevangenis noteerde Breytenbach over zijn ervaringen tijdens *Poetry International:* 'Ik word lastig gevallen door journalisten. Allemaal hongeren ze naar een stuk van mijn binnenste. Er is een kannibalistische jacht op een lekker verhaal gaande. Waarom toch lijken de Nederlanders meer geïnteresseerd in het doen en laten van een wittige Zuidafrikaan dan in dat van een zwartige? Eurocentrisme?' (Breytenbach 1986, 140).

De waardering voor Breytenbachs werk berustte inderdaad niet zelden op politieke gronden. Al mag daarbij niet worden vergeten dat de intensieve banden tussen de dichter en zijn Nederlandse vrienden zijn ontstaan lang voordat er sprake was verzetswerk. Voor critici leverde Breytenbach de nodige problemen op. Soms werd hij niet begrepen, en ook als hij wel begrepen werd dan leidde dit niet altijd tot instemming. Zoals de persoon sympathie en respect afdwong was het werk vaak aanleiding tot irritatie en wrevel. Breytenbach paste - bepaald tot zijn genoegen - niet in een hokje.

Het literaire werk van Breytenbach is door critici vergeleken met zeer uiteenlopende auteurs: Rimbaud, Brecht, Neruda. Van de Nederlandse collega's wordt vooral Lucebert vaak genoemd, al worden daarbij minstens zoveel verschillen als overeenkomsten aangeduid. Zo schreef Cyrille Offermans: 'De vanzelfsprekende lichamelijkheid van Breytenbachs beelden heeft in de Nederlandse literatuur eigenlijk geen ekwivalent. Alleen Lucebert, met wie Breytenbach dan ook vaak vergeleken wordt, komt enigszins in de buurt' (Jessurun d'Oliviera 1989; Van der Elst 1995). 'Maar Breytenbachs beelden zijn vrijwel steeds minder uitbundig, droger, stiller, pijnlijker, ze ontstaan altijd op de plaatsen waar iets kapot wordt gemaakt: als wonden. [...] In het werk van Breytenbach overheerst de pijn' (Offermans 1980). Rein Bloem had al eerder geconcludeerd dat waar werk van Lucebert op buigen en barsten staat, de taal van Breytenbach nog directer en doeltreffender tekeer gaat (Bloem 1972).

Over vormen van verwantschap met Gerrit Kouwenaar en Bert Schierbeek lieten enkele Zuid-Afrikanen hun licht schijnen (Deudney-Theron 1991; Akerman 1978). Andere namen met wie Breytenbach in verband wordt gebracht zijn mystici als Hadewijch en Ruusbroec, maar ook Bredero, Multatuli, Gorter, Etty Hillesum en Leo Vroman worden als verwante auteurs aangeduid.

De worsteling van de critici kan met enkele voorbeelden worden geïllustreerd. Gerrit Komrij concludeerde dat hij zijn beeld van de schrijver die zo nadrukkelijk

getypeerd werd als zachtaardig en menselijk na lezing van *De boom achter de maan* moest bijstellen:

> Het is een verrassing wanneer je in dit boek nogal onmenselijke verhalen tegenkomt, allerminst zachtaardig ook. De gruwelen zijn niet van de lucht en deugd doet het je ook weer eens de lof van het kannibalisme te horen zingen. [...] Met zijn 'ontwrichting van de alledaagsheid' nadert het proza van Breytenbach vaak tot de poëzie. Er is sprake van een poëtische opeenvolging van beelden. [...] Vaak krijgen de verhalen daardoor iets verwrongens, gaan ze over in een woordenwellust die weinig schokkends heeft, maar op zijn Beste Momenten is Breytenbachs proza bestiaal, sprookjesachtig, gruwelijk, hevig. (Komrij 1974)

In diverse besprekingen werd erop gewezen dat de stijl van de Zuid-Afrikaanse dichter fors afweek van wat in de lage landen gangbaar was. 'Breytenbachs gedichten vertegenwoordigen het tegendeel van wat in onze poëzie aan de gang is. Liever tien regels dan één; liever uitvoerig en expliciet dan gebald en suggestief', constateerde Bernard Dewulf in het Vlaamse dagblad *De Morgen*. 'Breytenbach schuwt patos noch retoriek, hij geneert zich niet voor wat onze dichters doorgaans angstvallig vermijden' (Dewulf 1987).

De ontberingen van de dichter in de gevangenis beperkten de speelruimte van de critici. Zo stelde Rob Schouten in *Vrij Nederland* vast: 'Breyten Breytenbach lijkt als dichter bijna boven kritiek verheven. Dat heeft natuurlijk veel te maken met zijn gevangenschap en ballingschap. Ik moet toegeven dat de naam me vaak groter leek dan zijn gedichten. [...] Zijn werk is me soms te veel door een overmaat aan surrealisme aangestoken. Het is daarbij vooral breed en kleurrijk, groeizaam bij alle noties van vergankelijkheid' (Schouten 1995).

Naarmate de tijd vorderde werd de beoordeling (opnieuw) in toenemende mate bepaald door literaire criteria. Ambivalente gevoelens werden soms scherp aangeduid, onder andere door *Vrij Nederland*-recensente Gitte Postel. Zij schreef over de essaybundel *Denkend vuur*:

> Wie tijd en geduld heeft en zich graag laat verrassen of inspireren door prachtig taalgebruik, onverwachte associaties en een op z'n minst ongewone en dappere geest, zal er niet verkeerd aan doen om het gezweef en de arrogantie en somberheid en doordraverij op de koop toe te nemen, en langzaam door te blijven ploegen (Postel 1996).

Literaire kruisbestuiving

'Het is jammer genoeg maar de vraag of er in Nederland meer dan een handjevol serieuze lezers van het literaire werk van Breyten Breytenbach te vinden is', schreef

Hans Ester in een overzichtsartikel naar aanleiding van de toekenning van de Jan Campertprijzen in 1983 (Ester 1983, 7). Dat neemt evenwel niet weg dat veel Nederlandse schrijvers en vooral dichters zich op zeer uiteenlopende manieren met Breytenbach hebben bezighouden. Ze schreven poëzie voor en over hem, werden geraakt door zijn werk.

Adriaan van Dis heeft tijdens zijn studie Nederlands in Amsterdam kennisgemaakt met Breytenbachs poëzie en kort daarna ook met de dichter zelf. De kennismaking met de poëzie en de dichter maakte diepe indruk en had tot gevolg dat Van Dis besloot om Afrikaans te gaan studeren. ‘Door Breyten maakte ik kennis met het Afrikaans, een bastaardtaal zo veraf en vol Afrika, zo lenig, mooi en jong en ook zo nabij dat ik anders naar het Nederlands ging kijken. Zo kon het dus ook, een taal dichter bij de tong, de straat en toch poëtisch’ (Van Dis 1997a, 100). Het Afrikaans sloot aan bij zijn eigen achtergrond: ‘Bastaardzoon leert bastaardtaal van bastaardvolk op zoek naar zuiverheid’ (Van Dis 1997b, 22). Taal en dichter zouden hem decennialang blijven bezighouden. Volgens *Die Transvaler* had deze kennismaking grote gevolgen voor Van Dis:

> Nadat hy met Breytenbach se werke kennis gemaak het, het hy koerantartikels begin skryf oor mense soos Elizabeth Eybers en ander Afrikaanse digters. Hierna was dit 'n kort treetjie tot die televisiewêreld. [...] Mnr. Van Dis is 'n nasionale held in Nederland en is veral bekend oor die intellektuele diepte en die omstredenheid van sy programme.[5]

De dichter Esther Jansma werd in het begin van haar schrijversloopbaan sterk door Breytenbach beïnvloed. Zijn werk deed haar beseffen ‘dat je in literatuur gelegitimeerd gek mag zijn’ (www.dap.nl). Bij verschillende gelegenheden heeft Jansma verwezen naar haar schatplichtigheid aan Breytenbachs dichterschap:

> Ik schreef een soort prozagedichten die erg beïnvloed waren door Breyten Breytenbach. Ik had zijn boek *De boom achter de maan* gelezen. Dat vond ik prachtig, het surrealisme, hoe hij dingen liet gebeuren die helemaal niet konden. Op een volstrekt vanzelfsprekende manier stijgt de schrijver op zijn stoel op en vliegt over Parijs. Het boek is heel lyrisch en gepassioneerd (Heyting 1998, 23).

‘Breytenbach schreef in die tijd geen punten en komma's. Het waren ratelende monologen, alsmaar door. Een te gek experiment. Schrijven tegen de grens van de taal aan, dat wilde ik ook’ (Blom 1999, 23). Het werk van Breytenbach droeg ertoe bij dat Jansma toen ze twintig was, stopte met verhalen schrijven en zich geheel aan poëzie wijdde. Een andere dichter, K. Michel, beschrijft hoe een regel van Breytenbach - ‘Ik speel niet, ik zoek speling’ - hem trof als een bliksemflits en hem aanzette tot minder vrijblijvende, venijniger poëzie (Michel 1998, 77-78).

De Vlaamse dichter Herman de Coninck speelde op geheel eigen wijze met Breytenbachs poëzie. Hij maakte een nieuw gedicht uit regels van Breytenbach (De Coninck 1995, 34). Vooral in de periode waarin Breytenbach in de gevangenis zat (1975-1982), ontstond menig gedicht over hem: Lucebert schreef in de zomer van 1977 het driedelige gedicht *breyten breytenbach mag de maan zien*, waarvan het eerste deel luidt:

> van ver blies het zwijn zonder gezicht
> en vandaag kwam naar hier het bericht
> dat je na twee jaar potdicht cachot
> een dun matras kreeg en een beetje maan
>
> dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn
> woede wil andere wapens dan woorden
> ja het schaamt zich gedicht te zijn en geen schot
> waarmee het - dichter - jouw beul kan vermoorden
>
> (Lucebert 1980)

Dichter en *Raster*-redacteur H.C. ten Berge schreef vele gedichten voor en over Breytenbach die aan duidelijkheid weinig te wensen overlaten. In zijn studie *Van Mafeking tot Robbeneiland* - over Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur - geeft Wilfred Jonckheere een korte toelichting op deze gedichten. Van Ten Berge citeert hij onder andere een cynisch fragment uit zijn *Slechtzittend gedicht*:

> blank gebolsterd, ruw van pit
> weet men op zondag voor de heer
> verschoond en opgewit;
> de eigen lijven achter eigen borrels, bijbels
> en bloedeigen wijven
>
> ‘sla neer de kracht van wie afvallig rebelleert’
>
> (Breytenbach e.a., 1980, 10; Jonckheere 1999, 175-176)

Ook J. Bernlef, Cees Buddingh', Remco Campert, Jan Kal, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Simon Vinkenoog, Laurens Vancrevel, Peter Verstegen en Eddy van Vliet uitten hun betrokkenheid op poëtische wijze. In enkele gevallen leverde dat gedichten op van formaat, vaak bleef het gelegenheidspoëzie. Niet alle gedichten werden beheerst door een overmaat aan nuance. Zo schreef Gerrit Komrij een gedicht in *Aan Breyten Breytenbach*, een bundeltje uitgebracht door *Poetry International* en het *Comité Breyten Breytenbach* - een groep van vrienden die zich inzette

voor steun aan de dichter in detentie. De dichter zag dit werk zelf kennelijk ook niet als een vers voor de eeuwigheid; het ontbreekt in zijn in 1994 verschenen *Alle gedichten tot gisteren*.

> Als ratten en konijnen
>
> De Bobbejanen strooien hun hoerenzaad
> Nog altijd kranig uit over hun Boerenstaat.
> De mijnen zijn ver van hun bed. Het zwijn Calvijn
> Heerst over de ratten van Bloemfontein.
>
> (*Aan Breyten Breytenbach* z.j. [ca 1976], 13)

Het is in belangrijke mate aan Breytenbach te danken dat veel Nederlandse dichters en schrijvers meer zicht kregen op literair Afrika. Niet alleen door zijn grote invloed op *Poetry International*, maar ook door conferenties in Afrika wist hij veel collega's een ruimere horizon aan te reiken. Bernlef beschreef in *How the Dutch invented jazz* hoe een uitnodiging van Breytenbach als keurmerk functioneerde: ‘Als Breyten er achter zit zal het wel oké zijn, zei Jules [Deelder]. Laten we maar gaan’ (Bernlef 2001, 56). Afrika kwam ook dichtbij voor wie het geïnspireerde verslag las van de door Breytenbach en Jan Kees van de Werk georganiseerde (en door de Nederlandse ontwikkelingsorganisatie Hivos gefinancierde) *Karavaan van de verbeelding* van Gorée naar Timboektoe. Deze tocht van tweeduizend kilometer gaf een aantal Afrikaanse schrijvers een ander beeld van hun continent. Zij volgden ‘de voetsporen van het woord dat van mond tot mond gaat’ (Breytenbach 2000; Van de Werk, 2000).

Omgekeerd heeft het werk van Breytenbach ook de invloed ondergaan van zijn contacten met Nederland en Nederlandse kunstenaars.

> ‘Er is veel’, zo reageerde Breytenbach op een vraag van W. Roggeman, ‘dat ik bewonder en aantrekkelijk vind, hoewel de Nederlandse literatuur uit de aard van de geografie, niet als vulkanisch beschreven kan worden. De generatie van Vijftig - dichters als Kouwenaar, Lucebert en Schierbeek - hebben een grote indruk op mijn jong gemoed gemaakt, en maken dit nog steeds al is mijn gemoed zwaarder en vetter geworden. Later ook de *off-beat* prozaïsten - ik denk aan iemand als Van het Reve. In zekere zin ben ik blij dat ik niet nader betrokken ben bij wat daar gebeurt. Nederland is te beschaafd. Er zijn te veel schrijvers per vierkante bladzijde waardoor er een neiging is tot inteelt, tot messestekerij en onderling “gekanker”.’ (Roggeman 1975, 242)

In een interview met Boudewijn Büch vertelde Breytenbach beïnvloed te zijn

> [...] door de Vijftigers, door Kouwenaar en Lucebert. Later las ik H.C. ten Berge, Kopland en Bert Schierbeek. Ik bewonder hun werk. Door Bert Schierbeek, die ik later heb leren kennen, ben ik zonder twijfel beïnvloed. [...] Ik werd door een vriend die in Parijs woondé al vroeg in staat gesteld de Vijftigers te lezen. [...] Lucebert las ik al toen ik zeventien, achttien was. [...] Naar de dichter Achterberg ben ik toe aan het groeien. (Büch 1984)

Ook in de gevangenis bleven Nederlandse gedichten hem begeleiden. In zijn uitvoerige verklaring voor de rechtbank citeerde hij Lucebert, die 'het min of meer soos volgt geskryf: "die digter eet die tyd op/ die belééfde tyd/ die toekomende tyd/ hy oordeel nie maar deel mee/ van dit waarvan hy deelgenoot is"' (Breytenbach 1976, 12).

In Breytenbachs poëzie is zijn band met Nederland soms ook als thematiek terug te vinden. Daarbij gaat het een enkele keer om meer algemene thema's als de VOC. Maar in de meeste gevallen gaat het om Nederlandse vrienden aan wie gedichten werden opgedragen of die in zijn poëzie opgevoerd worden (Breytenbach 2001). Toch is hij altijd een vreemdeling gebleven. Bij een interview werd Breytenbach gevraagd naar de grootste cultuurshock die hij had meegemaakt. Zijn antwoord was helder:

> Nederland. In Zuid-Afrika groeit men op met de illusie dat je een natuurlijke verbintenis hebt met het 'stamland', en dan kom je in Nederland en besef je dat je helemaal niet een aanverwante Nederlander bent. Wat men je daarover verteld had was allemaal gelul. Natuurlijk is er verwantschap in de taal, maar de leefwereld, de manier waarop mensen zich gedragen, de dingen die voor mensen van belang zijn - totaal anders dan ik verwachtte. In Amsterdam voel ik me een vreemdeling (Termeer 1999, 24).

Over de gevoelens van begrip en verwantschap met zijn werk in Nederland had Breytenbach daarentegen over het algemeen niet te klagen. In een uitvoerig interview over het vertalen van (zijn) literair werk noemde hij Nederland met veel waardering: 'I think there is a real feeling for my poetry and my prose in Holland because the translations into Dutch were very much better than others. The Dutch have a more complete view' (Dimitriu 1997, 69).

Als we nu terugkeren naar de vraag waarom het werk van Breytenbach zoveel voet aan de grond kreeg in Nederland moet het antwoord gezocht worden in een combinatie van maatschappelijke context, persoonlijke factoren en de bijzondere steun van markante vrienden.

Gevoelens van stamverwantschap met blank Zuid-Afrika werden gaandeweg ingeruild voor sympathie met de zwarte, onderdrukte meerderheid. Het bloedbad van Sharpeville (1960) opende voor menigeen de ogen, ook in Nederland. Met de groeiende weerzin tegen de apartheidspolitiek nam de publieke behoefte aan Afri-

kaner dissidenten toe: zij werden ervaren als verwant en onzelfzuchtig. Waar in Nederland vanaf de jaren zestig de zuilen afbrokkelden, gebeurde in Zuid-Afrika het omgekeerde en namen zowel de repressie als de internationale aandacht daarvoor snel toe. De kloof tussen beide werelden werd snel breder.

Ook het beeld van het recente Nederlandse verleden werd - door de eerste naoorlogse generatie - drastisch herzien en bleek, zowel wat de Tweede Wereldoorlog als de naoorlogse koloniale perikelen in Indonesië betreft, heel wat minder heroïsch dan velen hadden gedacht. In die situatie waarin publieke schaamte over het vaderlandse verleden een sterkere maatschappelijke rol ging spelen, was er een grote behoefte aan nieuwe verzetshelden, die aanspraak konden maken op steun die anderen hadden moeten ontberen. De omslag in het historisch denken vergrootte de gevoeligheid voor vraagstukken van oorlog, racisme en dekolonisatie. Die drie thema's waren nergens zo nauw met elkaar verbonden als in de voormalige Nederlandse zuidelijke punt van Afrika. Om die reden en door de grote inzet van uiteenlopende antiapartheidsorganisaties kreeg Zuid-Afrika onwaarschijnlijk veel aandacht in de media en de publieke opinie.

In de culturele wereld waren de Vijftigers grondig doorgebroken. Zowel door hun eigen ervaringen in de Tweede Wereldoorlog - veel Vijftigers konden terugzien op betrokkenheid bij het verzet - als door hun vernieuwende kijk op taal en cultuur stonden zij zeer open voor geestverwant Breytenbach. Hij werd voor velen meer dan een bekende, een vriend, een symbool. In de woorden van Aad Nuis: ‘Tot dusver was Breyten de enige politieke gevangene die ik kende, met wie ik gepraat had, gegeten en gelachen; door zijn lot is dat van de naamloze anderen me dichter op de huid gekomen’ (Nuis 1977, 143).

Zonder de sterke persoonlijke banden met een groep vrienden die buitengewoon invloedrijk was - vooral in de wereld van de letteren - zou Breyten Breytenbach in Nederland aanzienlijk minder naam en faam verworven hebben en zou hij zeker ook minder vaak in de prijzen zijn gevallen. Zonder anderen tekort te doen hebben vooral Hans ten Berge, Adriaan van Dis, Rob van Gennep, Aad Nuis, Martin Mooij, Lucebert, Rutger Kopland, Laurens Vancrevel, Eva Bendien en Rutger Noordhoek Hegt gedurende een lange periode gezorgd voor intensieve steun en betrokkenheid. De introductie van Breytenbach in literair Nederland werd ook sterk bevorderd door enkele Zuid-Afrikanen, zoals André Brink en Ampie Coetzee, die in Nederlandse tijdschriften over zijn werk schreven (o.a. Brink 1972).

Naast deze zeer belangrijke contextuele factoren is de invloed die Breytenbach in Nederland heeft gehad in grote mate uit zijn persoonlijke stijl te begrijpen. Met zijn charisma, zijn onmiskenbare charme en zijn mooie stem wist hij velen voor zich te winnen. Zo wist de ‘swierige Kaapse gentelman uit Parijs’ bijvoorbeeld zijn in Nederland wonende landgenoot en antiapartheidsactivist Berend Schuitema zeer te raken door zijn taal: ‘Breyten maak met sy woorde weer sag wat hard en pynlik is’ (Braam 1993, 148). Door zijn stijl en taal wist hij ook veel Nederlanders emotioneel aan zich te binden. Een voorbeeld is de arbeider-dichter Wim de Vries:

> Hoewel ik Breyten Breytenbach slechts twee keer ontmoette, een confrontatie waarbij ik maar enkele woorden met hem wisselde, durf ik toch te zeggen dat ik hem beter ken dan mijn naaste buurman. Een mooie man met een markante kop, die in een passiespel de Christus figuur had kunnen spelen (Campert e.a. 1976, 23).

Dit citaat zegt niet alleen iets over de relatie tussen De Vries en zijn buurman. Zwaarder dan charme en woordkeus wogen evenwel creativiteit en kwaliteit. Breytenbach wist met zijn veelzijdigheid bovendien op vele niveaus te opereren: het leek hem weinig uit te maken of het om een Commissaris van de Koningin ging, om collega's, om antiapartheidsactivisten of om het publiek bij een cultureel festival.

Tot slot

Van de vier Nederlandse culturele prijzen die hij ontving, was er niet één eerder aan een buitenlandse kunstenaar toegekend. Voor veel Nederlanders is Breytenbach ‘een van ons’ geworden. Tegelijk confronteerde hij Nederland met een andere realiteit en maakte hij een onbekend (Zuid-)Afrika zichtbaar wat de internationale relaties tussen beide landen beïnvloedde. Niettemin staat zijn schrijven en schilderen in veel opzichten haaks op wat in Nederland gangbaar was. Hij appelleert aan een noodzaak en een passie die wij wellicht niet (meer) hebben. Hij schotelt een rauwe werkelijkheid voor, een strijd om te overleven. Hij schildert een dichterlijke wereld die verder gaat dan de politiek van de dag. Hij prikkelt minzaam. Hij opent ogen voor fantasie, politiek, schoonheid, magie. Zijn wereld is tegelijkertijd aansprekend en onnavolgbaar. Zijn optreden is echter nooit vrijblijvend: Breyten Breytenbach zet aan tot nadenken en daagt uit om partij te kiezen.

Erik van den Bergh

Eindnoten:

1 *Zuid-Afrika* 1968, 146.
2 *Izindaba* 1995.
3 Volledig kan dit verhaal over de banden tussen Breyten Breytenbach en Nederland niet zijn. De relatie is daarvoor te veelomvattend en bovendien is niet alle relevante informatie voor onderzoek beschikbaar. Zo beschikt het Letterkundig Museum in Den Haag over zeven dozen archiefmateriaal waarin Breytenbach vooralsnog weigert inzage te geven.
4 *Humanist*, 1997.
5 *Die Transvaler*, 1986.

22 juli 1978. Het oriëntaalse nummer Arabian Affair komt de Nederlandse hitparade binnen en blijft daar negen weken staan. 21 Yonina brengt Nederland aan het buikdansen

In de zomer van 1978 klonk maandenlang het aanstekelijke, oriëntaalse nummer *Arabian Affair* op de populaire Nederlandse radiozenders*. Het liedje werd in korte tijd een hit, zowel in Nederland en België als in Duitsland. Bovendien werd het nummer gebruikt als strijdtune van de veelbeluisterde piratenzender Radio Mi Amigo. *Arabian Affair* is een merkwaardig instrumentaal melange van authentieke Egyptische muziek en westerse, elektronische discoklanken. Vanwege de fusie van muziekstijlen was *Arabian Affair* indertijd uniek in zijn soort, maar ook nu nog prijkt de langspeelplaat waar het nummer op staat hoog op de lijsten van populaire Arabische muziek.

De man achter *Arabian Affair* was Abdul Hassan. Wie deze Abdul precies was, bleef in nevelen gehuld en of hij ook werkelijk uit Egypte kwam, zoals beweerd werd, bleef een onopgeloste vraag die overigens niet vaak werd gesteld. Zo lang het nummer alleen op de radio te horen was, scheen niemand er wezenlijk belang aan te hechten de achtergrond van Abdul en zijn orkest te kennen. Toen *Arabian Affair* echter hoog genoteerd werd in diverse hitparades, kon een live of semi-live optreden niet uitblijven en moest Abdul zijn gezicht laten zien. In de weinige televisieoptredens die het orkest gegeven heeft, hielden Abdul en de orkestleden zich steevast op de achtergrond. De voorgrond werd tijdens de optredens volledig in beslag genomen door de in glitterkostuum gestoken Amerikaanse buikdanseres Yonina Knoppers. Hoewel de muziek hoorbaar niet specifiek voor een buikdansact geschreven is, verschafte haar optreden het nummer een speciale flair. Uiteindelijk werd Yonina, en niet Abdul, het gezicht van *Arabian Affair*.

Zo werd het beeld gecreëerd, of geassembleerd, van een gemengd oriëntaals gezelschap dat zich op het snijvlak begaf van de indertijd populaire discomuziek en de etnische dans en muziek. Het beeld beantwoordde zowel aan westerse fantasieën over oriëntaalse cultuur, als aan de uit de Verenigde Staten overgewaaide, extravagante discostijl. Dat *Arabian Affair* een volledig aan de fantasie van Nederlandse

muziekproducenten ontsproten en louter commercieel product was, kwam nauwelijks bij iemand op. Het werd indertijd niet belangrijk gevonden de authenticiteit van *Arabian Affair* in twijfel te trekken. Als een enkeling al voorzichtig een vraag stelde over de identiteit van Abdul Hassan - per slot van rekening hield deze zich haast ostentatief op de achtergrond - mompelde Abdul of één van zijn orkestleden iets onverstaanbaars in het quasi-Arabisch en simuleerde hij geen andere taal machtig te zijn dan dit gemompel. Het moet op zijn minst opvallend zijn geweest dat Abdul consequent contact vermijdend gedrag vertoonde en na een optreden heel erg snel vertrokken was. Toch heeft het geheimzinnige gedrag en gemompel niet meer opgeleverd dan wat speculatieve gissingen over de herkomst van Abdul Hassan. Door dit gebrek aan werkelijke belangstelling is het nooit uitgekomen dat Abdul geen Egyptenaar was, maar een als Arabier vermomde Nederlandse jongen, net als enkele van zijn eveneens als Arabier verklede orkestleden.[1] Naast dit gebrek aan nieuwsgierigheid van programmamakers en journalisten, is het aan buikdanseres Yonina te danken dat het geheim van Abdul pas laat ontdekt werd. Zij werd met succes naar voren geschoven en werd de ster van de show. Yonina wist daardoor de aandacht van Abdul af te leiden.

Hoewel veel Nederlandse kijkers door de televisieoptredens van het Abdul Hassan Orchestra voor het eerst kennismaakten met een live uitgevoerde buikdans, was Yonina al voor haar liaison met het Abdul Hassan Orchestra een bekende televisiepersoonlijkheid. Gedurende de jaren 1976 en 1977 had zij een seizoen lang opgetreden als assistente in de populaire *Willem Ruis Show*. Ook was zij tussendoor regelmatig als buikdanseres te gast geweest in andere familieshows, zoals de *Showbizzquiz* en de *Mountiesshow*. Aangezien het Nederlandse televisieaanbod in die dagen zeer beperkt was, hadden vrijwel alle kijkers Yonina wel een keer gezien. Maar na haar solo-optreden bij het Abdul Hassan Orchestra was haar reputatie als buikdanseres pas goed gevestigd. Het optreden van Yonina betekende voor de adolescenten van de jaren zestig en zeventig een omslagpunt in de waardering voor de buikdans in Nederland. Yonina kreeg het voor elkaar dat honderden enthousiaste dames, en ook enkele heren, lessen in de buikdans namen. Zelfs de mensen die niet de geringste belangstelling voor de buikdans hadden, waren door Yonina van het bestaan van buikdans in Nederland op de hoogte gebracht. Dit mag een belangrijk wapenfeit genoemd worden, temeer omdat tussen de komst van Yonina naar Nederland en haar eerste, landelijke successen amper een jaar tijd lag.

Braakliggend terrein

Yonina (Janice Ruth Knoppers, artiestennaam ‘Yonina’) woonde voor zij naar Nederland kwam met haar Nederlandse man en twee kinderen in New York. In 1976 werd haar man overgeplaatst naar de Nederlandse vestiging van het bedrijf waarvoor hij werkte. Yonina wilde alleen onder specifieke voorwaarden meekomen. In de

Verenigde Staten had zij reeds een bestaan opgebouwd als professioneel buikdanseres en zij wilde haar beroep in Nederland kunnen voortzetten. Als dit doel na een jaar onhaalbaar zou blijken, dan zou de familie weer naar New York terugkeren. Yonina wist dat het een ambitieus streven was, maar tot haar eigen verbazing lukte het haar en mocht zij zich binnen een jaar Bekende Nederlander noemen. Haar succes verklaart Yonina uit het feit dat zij steeds een zeer pro-actieve houding heeft gehad, die naar haar zeggen geïnspireerd is op de competitieve, Amerikaanse cultuur. In de vroege jaren zeventig waren er al veel goede, professionele buikdanseressen actief in Amerika en moest er gestreden worden voor een plek onder de zon. In Nederland ondervond Yonina echter ternauwernood concurrentie. Ze bleek daarentegen juist missiewerk te moeten verrichten om haar vak überhaupt te kunnen uitoefenen. In interviews schetst Yonina het Nederland van de jaren zeventig als braakliggend terrein op gebied van de oriëntaalse dans. Buikdanseressen waren voor haar komst alleen te zien geweest in sommige Turkse restaurants of in de spaarzaam geproduceerde, informatieve documentaires over de achtergrond van de in Nederland werkzame ‘gastarbeiders’.[2]

In tegenstelling tot bijvoorbeeld de Verenigde Staten, Engeland en Duitsland, waar de buikdans al vroeg in de jaren zeventig een zeer populaire vrijetijdsbesteding was, bestond in Nederland geen netwerk van goed opgeleide, professionele danseressen. In Nederland, zo bleek Yonina na haar komst, was er dan ook geen gelegenheid om in het theatercircuit op te treden. Goed beschouwd bestonden er alleen maar vooroordelen over de professie. Het enige alternatief dat Yonina voorgehouden kreeg, was optreden in de Turkse restaurants. Het vooruitzicht om als beginner tussen etende mensen te moeten optreden was niet erg aantrekkelijk voor Yonina en zij besloot eerst maar eens les te gaan geven. In hetzelfde jaar dat zij naar Nederland kwam, richtte Yonina binnen de muren van een bestaande Amsterdamse dansschool haar eigen studio in. De *Yonina Buikdans Studio* adverteerde in het Amsterdamse weekblad *Aspekt*. Op uitnodiging van Yonina wijdde dit blad in juli van datzelfde jaar, 1976, een redactioneel artikel aan dit als ‘exotisch’ betitelde verschijnsel. Uit opmerkingen van een drietal cursisten blijkt dat er uiteenlopende redenen waren om lessen te nemen in de buikdans. Een cursist voelde zich aangespoord omdat er naar haar zeggen veel vooroordelen over de buikdans de ronde deden en haar omgeving het maar een ‘rare’ bezigheid vond. Een andere cursiste noemt het ontspannende effect een belangrijke reden om aan buikdans te doen en voert op dat het zo aardig is om deze dans onder vrouwen te beoefenen. De derde ziet de buikdans hoofdzakelijk als een vorm van gymnastiek, een manier om in conditie te blijven en om een slanke buik te verwerven. Deze gratis publiciteit bezorgde Yonina een eerste opdracht. Een basketbalvereniging nodigde haar uit om tijdens een feest te komen dansen. Niet veel later ontmoette Yonina Willem Ruis. Deze showmaster wilde haar graag als exotische assistente naast zich in zijn televisieprogramma en daarmee werd de weg vrijgemaakt om de buikdans in één klap in heel Nederland bekend te maken.

Rolmodel

Ook nadat Yonina haar eerste successen geboekt had, hanteerde zij strenge regels over de publiciteit rondom haar persoon. Uit strategische overwegingen heeft zij er altijd op toegezien dat interviews voor publicatie door haar zelf gecontroleerd werden. Voor haar gevoel stond niet alleen de integriteit van de buikdans steeds weer op het spel, ook haar eigen reputatie moest beschermd worden. Zij bleef hameren op het kunstzinnige karakter van de buikdans om te voorkomen dat haar vak in het verkeerde genre ondergebracht zou worden. 'In Nederland denken ze dat buikdansen een soort striptease is. Ik zie het echter zuiver als kunst en zo wil ik het de vrouwen hier ook bijbrengen', zei Yonina in 1976 in *De Telegraaf*. 'Tussen het oosterse raffinement van een buikdans en de seksuele provocatie van een striptease gaapt een onmetelijk diepe kloof', bleef zij uitleggen[3] Ondanks dit soort verdedigende woorden, blijkt uit de interviews die vanaf 1976 werden gepubliceerd dat de pers zich tamelijk ontvankelijk opstelde en de buikdans welgezind was. In keurige bewoordingen, zonder dubbele bodems, recapituleerden journalisten wat ze van Yonina gehoord en gezien hadden.

Om op voorhand de sluimerende vooroordelen over buikdanseressen te bestrijden, profileerde Yonina zich als veelzijdig opgeleid artiest. In vrijwel elk artikel wordt gerefereerd aan haar middelbareschooltijd die zij aan de New Yorkse *School For Performing Arts* had doorgebracht. Deze opleiding stond model voor de populaire televisieserie *Fame*, die eind jaren zeventig ook in Nederland werd uitgezonden. Hierna vervolgde Yonina haar opleiding aan de Universiteit van Maryland, waar ze haar Nederlandse man leerde kennen en een docentengraad in de wiskunde behaalde. Daarenboven zorgde zij ervoor dat haar identiteit als oriëntaalse danseres van een stevig fundament werd voorzien. De Libanese achtergrond van haar moeders familie werd in elk interview naar voren gehaald. Alleen in het allereerste artikel, in *Aspekt*, kwam haar geboortenaam, Janice Ruth, ter sprake. Daarna heeft haar naam voorgoed plaats gemaakt voor haar oosterse artiestennaam Yonina, wat Hebreeuws is voor duif. Met een dergelijke achtergrond bleek Yonina een uitgelezen rolmodel om baanbrekend werk voor de oriëntaalse dans te verrichten. Zij toonde zich zeer mediageniek en was charmant in de omgang. Dat zij met een afgeronde theaterdansopleiding en een docentendiploma op zak niettemin voor de buikdans had gekozen, impliceerde dat de buikdans een waardevolle bezigheid was. Alsof haar achtergrond en beschaving nog niet overtuigend genoeg waren, manifesteerde Yonina zich ook graag als liefhebbende moeder en getrouwde vrouw. Hierdoor werd het allerlaatste zuchtje wind uit de zeilen genomen van de journalisten die heimelijk graag iets pikants over Yonina hadden willen onthullen. Of zij nu in vol ornaat in de *Nieuwe Revu* de basispassen van de buikdans presenteerde of een paginagroot artikel in *Het Parool* aan haar, eveneens in vol ornaat, besteed werd, steeds werd Yonina decent in beeld gebracht en werd haar vak respectvol beschreven.

Ook uit haar eerste gefilmde optreden in Nederland spreekt veel respect en bewondering. In 1977 presenteerde het *Polygoon Hollands Nieuws* het eerste televisie-item over Yonina. Serieus en niet gespeend van enige overdrijving stelt de commentaarstem dat het ‘op sommige huiselijke feesten of partijtjes niet ongewoon meer is dat een der familieleden een buikdans uitvoert’.[4] Waarop een blonde buikdanseres in beeld verschijnt, die naar het zich laat aanzien voor belangstellend toekijkende vrienden en familieleden optreedt. ‘Deze niet zo alledaagse activiteit van Nederlandse vrouwen wordt gestimuleerd door de Amerikaanse vrouw met Libanese achtergrond die sedert anderhalf jaar lesgeeft in deze dansvorm uit het oosten’, voegt de stem aan de beelden toe. Even later zien de kijkers een lessituatie met Yonina als docent. Een tien- tot twintigtal cursisten is geconcentreerd bezig met het kopiëren van de heupdraaien en armbewegingen die door Yonina worden voorgedaan. De meeste cursisten volgden haar lessen voor hun plezier, maar sommige gingen door en ontwikkelden zich tot professionele of semi-professionele buikdanseressen. Ook Helen Le Clerq, bekend van haar beatdansgroepjes die in televisieprogramma's als *Top Pop* optraden, volgde lessen bij Yonina. Le Clerq gaf de opgedane kennis weer door aan haar eigen leerlingen. Blijkens een in 1976 gemaakt item van het *Polygoon Hollands Nieuws* deden leden van de groep van Helen Le Clerq al mee aan buikdanswedstrijden om afgevaardigd te kunnen worden naar Tunesië, waar internationale buikdanswedstrijden georganiseerd werden. De Polygoonbeelden laten zien hoe Helen Le Clerq haar pupillen de buikdans bijbracht. Daarna volgen shots waarin verschillende danseressen op *live* gespeelde muziek hun kunnen tonen. De winnares blinkt vooral uit in het bereiken van een extatisch hoogtepunt. De stijl van de Nederlandse buikdanseressen leunde zwaar op het jazzballet, waar zij buikdansbewegingen aan toevoegden. Deze stijl wijkt zichtbaar af van de klassieke buikdans van Yonina. Zij benadrukt dan ook steeds dat de buikdans meer behelst dan het vrolijk laten golven en schudden van de buik. In een goed uitgevoerde buikdans worden de benen, de heupen en de buik, het bovenlichaam, het hoofd, de armen en de handen afzonderlijk van elkaar, oftewel geïsoleerd, gebruikt. De voeten en de heupen volgen bijvoorbeeld bepaalde ritmes in de muziek, terwijl het hoofd en de armen een melodielijn volgen. Vanwege deze typerende kenmerken, wordt de buikdans onder professionals een isolatietechniek genoemd.

Historische wortels, oriëntalistische mythen

Yonina bracht de Amerikaanse buikdansstijl naar Nederland. Deze stijl is te herkennen aan een ingehouden, haast academisch karakter. Maar ook de termen die Yonina voor bepaalde bewegingen gebruikt, zoals de *shimmy* en de *belly roll*, verraden een Amerikaanse interpretatie van de oriëntaalse dans. Dat de buikdans onder te verdelen is in diverse stijlen, bijvoorbeeld de Egyptische, Turkse, Syrische en de Marokkaanse, wist vrijwel niemand in de jaren zeventig van de vorige eeuw, enkele

toegewijde danseressen daargelaten. Buikdans was indertijd, alleen al vanwege het gebrek aan historische kennis een omvattend en nog een relatief waardevrij begrip, waarmee alle mogelijke oriëntaalse heup- en bekkendansen werden aangeduid. De buikdans werd, en wordt, gezien als erfgoed uit een sprookjesachtig, Arabisch verleden dat bevolkt werd door Ali Baba's, odalisken en Sheherazades. Yonina beantwoordde aan dit fantasiebeeld. Haar met pailletten bezaaide kostuum bestaat uit een lange, uitwaaiende rok en een klein, eveneens rijk versierd bovenstukje. Om de buik- en heupbewegingen goed te kunnen laten zien, hangt de rok laag op de heupen. Een muntjesceintuur vergezelt de heupbewegingen van afwisselend zachte en snelle rinkelende geluiden. De hoog uitgesneden splitten in de rok maken haar benen af en toe zichtbaar. Zij gebruikt tijdens bepaalde onderdelen van haar optredens een grote sluier.

Het hier beschreven kostuum wordt over de hele wereld nog altijd veel en graag gedragen door zowel amateurs als professionele buikdanseressen. Het kostuum heeft een bijna iconografische kracht en het publiek neemt dan ook aan dat deze kledij traditionele, feestelijke klederdracht weerspiegelt. Dit idee berust echter op een misverstand. Het kostuum is een showvariant en stamt af van het zogenaamde cabaretkostuum dat in de jaren twintig van de vorige eeuw in Egypte ontworpen werd door Badia Masabny. Deze buikdanseres, van Libanese afkomst, opende in 1926 een nachtclub in Caïro, waar zij volgens Europees concept shows organiseerde voor een gemengd Arabisch en westers publiek. Ten behoeve van haar shows hervormde zij de traditionele *raqs sharqi*, wat de verzamelnaam is voor diverse Egyptische heup- en bekkendansen. Daarbij behield zij sommige oorspronkelijke aspecten van de dans, zoals onder andere de muzikale opbouw van een serie bewegingen en de isolatietechniek, maar met het cabaretkostuum week Masabny radicaal af van de traditie. Zij introduceerde de bh, de blote buik en de rokken met hoog uitgesneden splitten. Masabny creëerde een beeld dat nog vele malen herschapen zou worden, om te beginnen in de toen nog jonge Amerikaanse en Egyptische filmindustrie.

De verschijning van buikdanseressen in films en shows levert een goed voorbeeld op van het begrip Oriëntalisme zoals Edward Said dat in 1978 beschreven heeft. Het buikdanskostuum beantwoordt aan een mix van westerse fantasieën over de Arabische cultuur. Maar dat is niet het enige: de term buikdans zelf is ook een westers verzinsel. In Frankrijk werd in vroegnegentiende-eeuwse reisverhalen gesproken over sensuele *danse du ventre* om de zogenaamde *raqs sharqi* aan te duiden. En in Amerika werd de term *belly dance* in 1893 geïntroduceerd door de Amerikaanse impresario Sol Bloom. Deze Bloom engageerde Egyptische danseressen voor zijn shows op de indertijd gehouden wereldtentoonstelling in Chicago. Om publiek te trekken, zinspeelde hij met het begrip *belly dance* expliciet op een pikante vertoning, want alleen al door het woord buik in de mond te nemen, choqueerde Bloom de Victoriaanse geest die over het openbare leven waakte. Zijn shows hadden succes en in diverse geschiedenisboeken van de buikdans wordt het optreden van Egyptische danseressen op de wereldtentoonstelling genoemd als fundament voor de

belangstelling voor oriëntaalse dansen in de Verenigde Staten. Het is echter de vraag of de shows van Bloom werkelijk veel meer dan opwinding over de danseressen veroorzaakt hebben. Waarschijnlijk is het werk van de Amerikaanse danspionier Ruth St. Denis van groter belang geweest voor het kweken van een actieve belangstelling voor de danskunst in het algemeen en de oriëntaalse dans in het bijzonder. St. Denis was in de eerste helft van de twintigste eeuw een beroemdheid en zij bezat een filmsterachtige allure. Met haar man, Ted Shaw, stichtte zij dansscholen en trad zij tegelijkertijd op als sterdanseres in de door haarzelf en haar man georganiseerde exotische variétéshows. Voor de samenstelling van haar shows en lessen kon St. Denis putten uit een groot reservoir aan kennis dat zij tijdens haar verre reizen had opgebouwd. Rond 1900 bestudeerde zij onder andere in het Midden-Oosten en Noord-Afrika de traditionele dansen en mengde naar eigen inzicht tempeldansen met oriëntaalse dansen.[5] Het bereik van St. Denis was groot. Haar leerlingen zwermden uit over de wereld en haar films, waarop diverse lessen oriëntaalse dans zijn vastgelegd, hielden de kennis levend en eeuwig beschikbaar.

Tot slot heeft de opkomende Amerikaanse filmindustrie in de eerste helft van de twintigste eeuw in belangrijke mate bijgedragen aan de popularisering van de oriëntaalse dans. In films verscheen opeens, net als in de literatuur en de beeldende kunst, de *femme fatale* als donkere, oosterse schoonheid. In de periode tussen 1908 en 1923 werden in de Verenigde Staten vier filmversies uitgebracht van Oscar Wilde's laatnegentiende-eeuwse theaterstuk *Salomé* en in 1931 werd het leven van Mata Hari verfilmd.[6] Salomé geldt als het bijbelse prototype van de *femme fatale* en Mata Hari kan in het verlengde hiervan gezien worden als de eigentijdse *femme fatale*. Dans en dan vooral de sensuele, met erotiek geassocieerde, oriëntaalse dans speelde in de films van Salomé en Mata Hari een cruciale rol. Salomé wist immers al dansend de onthoofding van Johannes de Doper af te dwingen en Mata Hari, eveneens al dansend, zou mannen hebben weten te bewegen hun land te verraden. De dansscènes waren in deze films niet vrijblijvend of louter decoratief. Het waren sleutelscènes, waaruit moest blijken dat Salomé en haar twintigste-eeuwse erfgename Mata Hari in hun kern samenvielen met de betekenis van hun dans. Hier ging het uiteraard om de negatieve betekenis die de dans in het algemeen in de christelijke traditie aankleeft. Binnen de christelijke traditie wordt dans gezien als instrument van de duivel, als goddeloze vorm van vervoering en als teken van redeloze, heidense barbarij. Het fascinerende aspect van de *femme fatale* was dat dans, juist omdat het gevaarlijk en verboden was, een krachtig wapen kon zijn. Het beeld van de moreel verwerpelijke, gevaarlijk aantrekkelijk dansende vrouw is zo krachtig, dat elke oriëntaalse danseres in de westerse cultuurgeschiedenis stilzwijgend beschouwd wordt als erfgename van de bijbelse Salomé en de vroegtwintigste-eeuwse Mata Hari.

Het is niet van groot belang of de Amerikaanse belangstelling voor oriëntaalse dans afdoende verklaard wordt uit bovengenoemde gebeurtenissen - de *belly dance* van Blooms Egyptische danseressen, de exotische dans van St. Denis en Shaw, de

vertoning van de oriëntaalse dans op het witte doek en de fascinatie voor de *femme fatale*. Er is te weinig onderzoeksmateriaal beschikbaar waaruit de opmerkelijk grote belangstelling voor de oriëntaalse dans in de Verenigde Staten goed verklaard kan worden. Hoe dan ook, in de jaren zeventig van de twintigste eeuw bestond in de Verenigde Staten een relatief groot netwerk van buikdanseressen en er was zelfs sprake van een herkenbare, Amerikaanse buikdansstijl. Ook als Yonina niet door haar Libanese familietraditie met de buikdans in aanraking was gekomen, was er voldoende gelegenheid om gevolg te geven aan haar interesse. Er was immers een behoorlijk circuit opgebouwd, waarin Yonina de gelegenheid te baat nam om professionele optredens te verzorgen. Op een lokale televisiezender kreeg zij een eigen programma, zij gaf les en onderhield contact met collega-buikdanseressen. Vanuit Yonina's perspectief was Nederland, op haar vakgebied, maar ook op gebied van vrouwenemancipatie, een ontwikkelingsland.

Eigentijdse Salomé

Dat Yonina Nederland aantrof als onbeschreven blad op het gebied van de oriëntaalse dans is vanuit historisch perspectief vreemd. Nederland had immers een lange koloniale geschiedenis in de oriënt. Javaanse en Balinese dansshows trokken in de eerste helft van de twintigste eeuw veel publiek en oogstten groot succes (zie hoofdstuk 7 over de populariteit van Balinese dansen). Bovendien is Nederland het geboorteland van Mata Hari, de twintigste-eeuwse Salomé. Maar die beide geschiedenissen hebben de buikdans klaarblijkelijk onvoldoende basis gegeven. De gesofisticeerde Balinese en Javaanse hofdansen waren er om naar te kijken, om te bestuderen, om te filmen, maar niet om aan mee te doen. Nederland had zich gedistantieerd van de noodlottige levenswandel van de Friese Margaretha Geertruida Zelle, alias Mata Hari. Zij was per slot van rekening in 1917 ter dood veroordeeld, omdat zij met exotisch getinte dans en promiscue gedrag geprobeerd zou hebben mannen te verleiden landsgeheimen prijs te geven. Anderen mochten in Mata Hari een interessant verhaal ontdekken, calvinistisch Nederland zelf negeerde haar geschiedenis. Maar ook tijdens haar bloeitijd had Mata Hari weinig succes in Nederland. Zij had buiten Nederland succes met haar danskunst die werd omschreven als ‘Indisch’. Mata Hari had zich tijdens haar verblijf in Indonesië laten inspireren door diverse, traditionele danstradities. Met foto's van Mata Hari, schaars gekleed in theatrale, exotische kostuums, en persberichten werd in 1907 haar komst via de Amsterdamse muziekhandel Stumpf aangekondigd. Het is er toen niet van gekomen. De optredens werden afgeblazen, omdat het Amsterdamse theaterpubliek er niet aan toe zou zijn geweest kennis te maken met wat men ‘de mimiek van den buik’ noemde. De wijze waarop zij gekleed ging, rechtvaardigde een vergelijking met de oneerbiedig bejegende Moulin Rouge danseressen. Danskunsten in de geest van de Moulin Rouge waren in Nederland niet verboden, maar behoorden in het nacht-

clubcircuit vertoond te worden, niet in de serieuze theaters. In de grote steden bevonden zich genoeg uitgaansgelegenheden waar orkestjes en variétédanseressen met slangenshows voor exotisch getint vertier zorgden. Met het verdwijnen van dit soort dansclubs stierf ook de gelegenheid voor lichtvoetig amusement een stille dood.

Met de komst van Yonina, zeven decennia later, kreeg de oriëntaalse dans weer een kans. Deze keer werd het een succes. Yonina werd omarmd en in een paar jaar tijd werd zij ‘onze’ Yonina genoemd. Nederland heeft met haar wel goede sier willen maken. Zij ontving uitnodigingen om in Holland promotieshows op te treden en in 1980 werden een witte roos en een tulp naar haar genoemd. Om Yonina heen, niet in de schijnwerpers, maar daarom niet minder belangrijk, ontwikkelde zich gedurende de jaren tachtig in de grote steden een netwerk van enthousiaste buikdanseressen. Veel van deze danseressen waren ook buiten Nederland geïnspireerd geraakt door het zien van buikdans. Met de nodige ups en downs nam het toerisme naar landen als Marokko, Egypte, Turkije en Tunesië gedurende de jaren tachtig toe.[7] Teruggekomen van hun vakanties wilde een groeiende groep vrouwen buikdanscursussen volgen en zich in de achtergronden van de buikdans verdiepen. Dat er midden jaren tachtig nog nauwelijks lesmateriaal, muziek en kostuums voor handen waren heeft de zoektocht naar de bronnen van de buikdans en de professionalisering ervan niet in de weg gestaan. De honger naar informatie werd gestild door contact te zoeken met het netwerk van buikdanseressen in Engeland, Duitsland en in de Verenigde Staten. Ondertussen werden in onder andere de buurthuizen workshops buikdans georganiseerd. Niet zelden werden er professionele Egyptische en Turkse buikdanseressen uitgenodigd om te komen lesgeven.

Censuur en zelfverdediging

Ondanks de toenemende acceptatie van de buikdans als vrijetijdsbesteding en als professie, hebben Nederlandse buikdanseressen zich nog lang geroepen gevoeld hun keuze met goede argumenten te omkleden. Tot de jaren negentig werd vooral morele ruggesteun gezocht in het Amerikaanse buikdanscircuit. Buikdans was in de Verenigde Staten gedurende de jaren zeventig een serieus gespreksonderwerp geworden binnen de gelederen van bijvoorbeeld feministische academici en antropologen. Een opvallend gegeven is dat gedurende de jaren zeventig en tachtig de buikdanseressen in de Verenigde Staten en later ook in Europa een grote mate van zelfcensuur aan de dag legden. Over het sensuele karakter van de buikdans werd consequent gezwegen. Dat mocht in elk geval niet opduiken als argument voor de beoefening van de buikdans. De zegeningen van de buikdans kwamen volgens de buikdanseressen in de eerste plaats voort uit de zogenaamd bewezen positieve invloed op rug- en buikklachten, het gunstige antistresseffect en uit de bestrijding van typische vrouwenklachten. Met laatstgenoemde klachten werden menstruatieklachten en vruchtbaar-

heidsproblemen bedoeld. Buikdans kreeg met andere woorden een plaats toebedeeld in een gezondheidscultuur, waarbij het verbeteren van het contact met het lichaam vooropgesteld werd. Het kwam vaak voor dat buikdansoefeningen opgenomen werden in het lichaamswerk dat via vrouwenhuizen en buurtcentra werd aangeboden, echter zonder dat de term buikdans mocht vallen.

De buikdans heeft in de Verenigde Staten aanleiding gegeven tot harde confrontaties in de vrouwenbeweging en ook binnen de gelederen van de Nederlandse vrouwenbeweging zijn verhitte discussies gevoerd over de buikdans.[8] Tegenstanders laakten de behaagzieke, voornamelijk op een mannelijk publiek gerichte invulling die aan de buikdans werd gegeven. Het gegeven dat vrouwen zich in kitscherig glimmende kostuums voor meer dan de helft blootgaven, waarbij uitgesproken vrouwelijke kenmerken van het lichaam - borsten, heupen en buik - publiekelijk werden geëxposeerd, kon in de ogen van de tegenstanders de vrouwenzaak slechts schade berokkenen. Voorstanders benadrukten dat de buikdans in de landen van herkomst alleen onder vrouwen beoefend wordt, omdat mannen en vrouwen vaak gescheiden feest vieren. De buikdans zou juist een dans zijn die voor en door vrouwen wordt uitgevoerd. De voorstanders hechtten ook belang aan de mogelijkheid om door middel van buikdans een natuurlijke bevalling voor te bereiden. De buikdans werd in dit verband gepresenteerd als wapen in de strijd om de controle over het lichaam in een cultuur waarin zwangerschap en geboorte door, voornamelijk mannelijke, gynaecologen in een medische context worden geplaatst. Bovendien zou de buikdans vrouwen na de bevalling helpen de buikspieren snel weer in conditie te brengen. Eveneens brachten de voorstanders naar voren dat de buikdans geen jonge, slanke, meisjesachtige lichamen voorschrijft en dat vrouwen door middel van buikdans daarom op een positieve manier met hun lichaam in contact komen, zodat het in alle hoedanigheden geaccepteerd kan worden.

Sinds de jaren negentig krijgen de argumenten voor buikdans een andere inhoud en verstommen de tegenargumenten. Een belangrijk verschil met de jaren tachtig is dat de eerdergenoemde zelfcensuur wordt opgeheven. Buikdanseressen vinden het niet langer problematisch er voor uit te komen dat zij zich door het sensuele, expliciet vrouwelijke karakter van de dans aangetrokken voelen en dat zij door middel van de buikdans kunnen genieten van hun lichaam. In de jaren negentig werd de buikdans door haar beoefenaars niet langer gepresenteerd als medicijn tegen de kwalen van de westerse maatschappij, maar als etnische dans die omgeven wordt door een tot de verbeelding sprekende geschiedenis.

Begrip nuanceert

Hoewel zij voor de jonge generatie buikdanseressen geen voortrekkersrol meer speelde, bleef Yonina actief en aanwezig. Vanaf de jaren negentig verzorgde Yonina behalve buikdansshows ook *peptalks* in het bedrijfsleven. In 1995 stond zij weer

volop in de belangstelling naar aanleiding van haar boek *Oriëntaalse dans en motivatie*.[9] Maar ondanks het feit dat zij in populaire media gezichtsbepalend bleef als Nederlandse vertegenwoordigster van de buikdans, bezat zij toen niet meer de monopoliepositie die zij in de jaren tachtig had. Ruim twintig jaar na haar komst is er in Nederland in elk geval sprake van een stabiele traditie. Vanaf 1990 kan zelfs gesproken worden van institutionalisering. In 1990 verscheen *Navel*, het eerste Nederlandstalige buikdanstijdschrift dat vier keer per jaar uitkomt. In *Navel* staan informatieve interviews met buikdansleraressen, artikelen over de geschiedenis van de buikdans, verslagen van evenementen en aankondigingen van workshops. Behalve dit eerste Nederlandse platform voor de buikdans, was het groeiende informatieweb op het internet van essentieel belang voor de uitwisseling van informatie.

De discussies rond buikdans zijn ook nu nog niet verstomd. Buikdanseressen hoefden zich in de jaren negentig niet meer vanuit feministisch perspectief te verantwoorden, maar er waren wel degelijk nieuwe morele implicaties van de buikdans ter discussie komen te staan. In de eerder gevoerde, feministische discussies werden vrouwonvriendelijke kenmerken tegenover de vrouwvriendelijke kenmerken van de buikdans geplaatst. Binnen de nieuwe discussie is de authenticiteit van de buikdans in het geding. De ‘echte’, folkloristische buikdans is lijnrecht tegenover de cabaretversie komen te staan. In dit verband wordt veel gerefereerd aan de Egyptische danseres Suraya Hilal. Zij woont sinds 1979 in Engeland en geeft daar leiding aan een dansgezelschap dat in het officiële theatercircuit optredens verzorgt. Hilal heeft een studie gemaakt naar de oorspronkelijke, folkloristische dans uit haar geboorteland, de *raqs sharqi*. Zij pleit voor een genuanceerde toepassing van begrippen en verwerpt de term buikdans, omdat hiermee verwezen wordt naar de verwesterde *raqs sharqi*, de showdans die uit het begin van de twintigste eeuw stamt. Buikdanseressen werden zich mede dankzij Hilal bewust van de geschiedenis van de heup- en bekkendansen, van de verschillende stijlen en van de verschillende culturen die gezamenlijk diverse varianten hebben voortgebracht. Hilal bracht onder de aandacht dat de buikdans die in Egyptische nachtclubs en restaurants vertoond wordt een door het westen geïnfecteerde verbastering is van de authentieke oriëntaalse dansen die, in elk geval in Egypte, niet met een blote buik werden opgevoerd. Onder invloed van dit soort kritische studies over het westerse fantasiebeeld van de Arabische cultuur, raakte de term buikdans gedurende de jaren tachtig onder buikdanseressen in diskrediet. Vanaf de jaren negentig hanteren buikdanseressen liever het omvattende begrip oriëntaalse dans.

Gediskwalificeerd cultuurgoed

Verpakt in een nieuw verhaal - het discours over oriëntaalse dans in plaats van buikdans - krijgt buikdans opnieuw te maken met het bezwaar dat buikdans behaagziek en dus vrouwonvriendelijk is. De vroegtwintigste-eeuwse, in Egypte

gelanceerde cabaretstijl wordt in deze discussie opgevat als resultaat van een door patriarchale wetten gestuurd proces, waarbij de oorspronkelijke volksdansen gemodelleerd werden naar het beeld dat men in het Westen van de dans wilde hebben. Deze verwesterde variant van de buikdans is inmiddels echter een onmisbaar facet van het uitgaansleven in Caïro. Ook wordt tijdens de viering van hoogtijdagen vrijwel altijd een buikdanseres ingehuurd. Desalniettemin is het voor Egyptische buikdanseressen niet makkelijk om maatschappelijk aanzien te verwerven. Slechts enkele uitzonderlijk goede danseressen worden vanwege hun kunstenaarschap gerespecteerd. Onder invloed van de opgekomen fundamentalistische moslimbewegingen hebben de buikdanseressen het nog moeilijker gekregen zich staande te houden. Vanaf begin jaren tachtig zijn buikdanseressen met enig regelmaat doelwit van gewelddadige acties. Toen professionele buikdanseressen in 1996 weer onder vuur genomen werden, heeft de Egyptische regering de buikdanseressen van Caïro door militairen laten beschermen.[10] In 1999 berichtte *NRC Handelsblad* dat in de Egyptische krant *Al-Ahrar* had gestaan dat Egypte's hoogste islamitische schriftgeleerde in een fatwa bepaalde dat buikdanseressen en actrices niet mochten deelnemen aan de *Haj*, de jaarlijkse grote pelgrimstocht naar Mekka. De islam staat vrouwen niet toe geld te verdienen met een publiek optreden, aldus groot-mufti sjeik Nasr Farid Wasel. Het toch op die manier verdiende geld mag niet worden gebruikt voor het naleven van de religieuze plichten. De *Haj* van buikdanseressen en actrices werd daarom ongeldig verklaard.

Ook in Turkije staat de buikdans opeens ter discussie. In 2002 heeft de Turkse minister van Toerisme officieel opdracht gegeven de buikdans te schrappen uit de shows die onder de vlag van Turkse folklore gehouden worden.[11] Dat de Turkse folklore voortaan verschoond moet blijven van de buikdans houdt wellicht verband met de vrije interpretatie die aan de dansvorm gegeven wordt. Buikdans is een ‘levende’ traditie, waarin het passenmateriaal en de bewegingen niet vaststaan. Maar de verwording van de buikdans is niet de enige reden om de dans te diskwalificeren als onderdeel van het Turkse erfgoed. Belangrijk is ook de historische relatie tussen de buikdans en de muziek- en danstraditie van zigeuners die in Noord-Afrika en Zuid-Spanje hun invloed op de cultuur hebben laten gelden. Deze traditie wordt in Turkije gezien als een onderdeel van de Arabische cultuur en niet van de Turkse cultuur. In het gedetailleerde overzicht van Turkse volksdansen, samengesteld door de in Nederland wonende Ersin Seyhan, wordt de buikdans echter wel degelijk geschaard onder de Turkse volksdansen. De buikdans maakt deel uit van de erotische dansen die gedurende de Ottomaanse periode werden opgevoerd door zogenaamde *çengi*- en *köçek*dansers.[12] Dit waren zowel mannelijke als vrouwelijke dansers. *Çengi*-danseressen verzorgden publieke voorstellingen en verbleven ook permanent in het paleis van de sultan, waar zij in groepen dansvoorstellingen verzorgden. Over de etnische oorsprong van de eerste generaties dansers die de çengistijl beoefenden zijn de meningen volgens Seyhan verdeeld. De stijl zou in de late vijftiende eeuw door joodse emigranten vanuit Spanje naar Turkije zijn gebracht.

Dat de buikdans hierdoor te weinig in de Turkse cultuur geworteld zou zijn om tot de volksdansen gerekend te mogen worden, wordt door Seyhan van de hand gewezen.

Nieuw feminisme

De problemen die buikdanseressen in Egypte ondervinden en de Turkse minister die in theorie ontkent dat buikdans tot de Turkse cultuur behoort, maken duidelijk dat in de buikdans iets schuilgaat dat stof tot nadenken levert. Ook in Nederland wordt sinds 1990 over de geschiedenis van de buikdans nagedacht en neemt de nuancering in het denken over de buikdans toe. In een aflevering uit 2000 van het NPS-programma *Surinamers zijn beter dan Marokkanen* brengen twee presentatrices een bezoek aan de Nederlands-Marokkaanse Radia Elhachioui die een eigen school in de oriëntaalse dans heeft en leiding geeft aan haar folkloristische dansgezelschap. Elhachioui legt uit dat de term buikdans maar beter niet gebruikt kan worden en probeert de presentatrices de juiste benaming *raqs sharqi* in te prenten. Daarop volgen beelden van haar dansgroep, waarin tot grote verbazing van de presentatrices geen Marokkaanse vrouwen te ontwaren zijn. ‘Nee’, beantwoordt Elhachioui hun verbazing, ‘ik ben de enige Marokkaanse.’[13]

De eenzame positie van Elhachioui werd al eerder, in 1997, opgemerkt in een artikel over de oriëntaalse dans in *NRC Handelsblad*. ‘Als Marokkaanse is Radia een uitzondering onder de buikdanseressen in Nederland: de meeste zijn van oorsprong Nederlands. De opkomst van de oosterse dans heeft dan ook veel minder te maken met de aanwezigheid van migranten uit de Arabische wereld dan je zou vermoeden.’ In bovengenoemd artikel in *NRC Handelsblad* bestrijdt Elhachioui de nog resterende vooroordelen over de buikdans en wijt de hardnekkigheid ervan aan de Europese interpretatie van de dans die zij oriëntaalse dans noemt. ‘Als in Europa gebuikdanst wordt’, stelt Elhachioui, ‘ligt de nadruk sterk op de buik, op het erotische; de danseressen zijn erg bloot en sexy gekleed. Terwijl je in Arabische dansen je hele lichaam gebruikt, echt van je tenen tot en met je haren.’ Het is opmerkelijk dat Elhachioui niet gevraagd wordt naar een mogelijke oorzaak voor het uitblijven van Turkse, Marokkaanse en Egyptische deelname aan de oriëntaalse dans. Elhachioui refereert weliswaar aan de mooie dansstijl van Arabische vrouwen, maar het blijft in het midden of zij hiermee doelt op de vrouwen in haar geboorteland of de in Nederland wonende vrouwen met Arabische achtergrond. De populariteit van de oriëntaalse dans schrijft Elhachioui onder andere toe aan het ‘nieuwe feminisme’, een besef dat vrouwen in essentie fundamenteel anders zijn dan mannen. ‘Westerse vrouwen willen zo op mannen lijken’, zegt Elhachioui. ‘Ik denk dat ze daar uiteindelijk toch niet zo tevreden mee zijn en op zoek gaan naar hun eigen vorm.’[14]

De door Elhachioui gepropageerde essentialistische benadering van de buikdans verschaft de voorstanders in discussies over de buikdans een nieuw argument. Tege-

lijkertijd legt de essentialistische benadering de complexe geschiedenis van de buikdans bloot. De vraag rijst immers of de wijze waarop de buikdans gepresenteerd wordt en de plaats die de danseressen maatschappelijk krijgen toebedeeld, daadwerkelijk getuigen van essentiële vrouwelijke waardigheid of juist getuigen van een knieval voor dominante, patriarchale waarden. De essentialistische opvatting dat buikdans een expressie van specifiek vrouwelijke kwaliteiten is, dwingt ook tot de formulering van een definitie van die specifiek vrouwelijke kwaliteiten. Mannen zullen hierdoor automatisch worden uitgesloten van deelname, tenzij zij zich tot die typisch vrouwelijke kwaliteiten bekeren. Er zijn mannelijke buikdansers die zich niet kunnen vinden in een dergelijke zienswijze. In Nederland is bijvoorbeeld de buikdanser Peter Verzijl actief. Op diens uitnodiging kwam in 1997 de, eveneens mannelijke, Syrische buikdanser Nazir Mezro naar Nederland. In een interview met *NRC Handelsblad* stelde Mezro dat ‘het Arabische publiek van een danser geniet, of het nu een man of een vrouw is. De buikdans is neutraal, niet voorbehouden aan vrouwen.’

Spel vol verwachtingen

Belangrijker wellicht dan de onuitputtelijke discussie over de seksegebonden en de cultuurhistorische aspecten van de buikdans, is het voortbestaan van de discrepantie tussen het beeld dat buikdanseressen van hun beroep hebben en de perceptie van de buikdans. De discrepantie is niet meer zo groot als in de jaren zeventig, maar het gat is nog niet gedicht. Geregeld komt het voor dat danseressen enthousiast hun medewerking aan een show of een televisieprogramma verlenen en achteraf besmuikt moeten toegeven dat de verwachtingen van de opdrachtgevers absoluut niet op een lijn lagen met de hunne. Televisieprogramma's blijken in dergelijke teleurstellende gevallen bijvoorbeeld plotseling expliciet erotisch van aard of de camera heeft alleen de blote buik van de danseres in beeld gebracht. Yonina vond al dat zij erop moest staan dat zij ten voeten uit gefilmd zou worden. Maar het kan de beste overkomen dat deze eis niet gehonoreerd wordt.[15]

Ondanks de discrepantie tussen het beeld dat de beoefenaars van de buikdans hebben en het beeld dat het publiek van de buikdans heeft, nam de belangstelling voor de buikdans aan het begin van de 21ste eeuw plotseling toe. Deze plotselinge belangstelling wordt door veel buikdansleraressen toegeschreven aan de populariteit van Shakira, een Colombiaanse popartieste die stond te buikdansen in de videoclip van haar hit *Whenever*, *Wherever* uit 2002. Sinds de lancering van Shakira's videoclip steeg het aantal inschrijvingen voor buikdanscursussen en onder de belangstellenden bevonden zich meer meisjes met een Marokkaanse of Turkse achtergrond dan normaal.[16] Op een of andere manier heeft Shakira een snaar geraakt. Zij sloot aan bij een algemene jongerencultuur en presenteerde de buikdans vrij van al te expliciete, folkloristische kenmerken. In de videoclip heeft Shakira wel een blote buik,

maar zij draagt geen glitterkostuum. Op haar heupen hangt een spijkerbroek met een muntjesceintuur en daarboven draagt zij een klein bovenstukje. Op de muntjesceintuur na, was dit soort kleding al enkele jaren daarvoor gangbaar in het reguliere uitgaansleven. Shakira stond met andere woorden niet ver van haar publiek af. Zij maakte van de buikdans een toegankelijke, eigentijdse dansstijl die ook heel goed buiten het besloten hobbycircuit beoefend kan worden. Het is natuurlijk verleidelijk om de blote buiken die aan het einde van de twintigste eeuw opduiken in het modebeeld als een prelude te zien op de plotselinge opleving van de buikdans. Jonge vrouwen leken er veel genoegen in te scheppen om door middel van wulpse, ronde vormen duidelijk te maken dat het schoonheidsideaal dat door popsterren als Madonna en Britney Spears gecreëerd wordt niet geadopteerd hoeft te worden om aan het, door dezelfde sterren geïnitieerde, modebeeld te beantwoorden. Het vertoon van de navel kon ook als een soort taboedoorbrekende daad opgevat worden. Vrouwen speelden met verwachtingen en provoceerden de cultuur waarbinnen een anorectisch en artificieel beeld van vrouwen geschapen wordt. Dit spel met de discrepantie tussen de intenties van de zenders en de ontvangers kan ook met de buikdans gespeeld worden. De buikdans is per slot van rekening een goed voorbeeld van een meervoudig getransformeerde cultuuruiting, waarbij de bron in de loop van de tijd overwoekerd is geraakt. Zolang om die reden het publiek de buikdans niet goed begrijpt, bewegen buikdanseressen zich op een terrein vol culturele tegenstellingen. Een van Yonina's eerste cursisten gaf in 1976 al aan dat de buikdans aantrekkingskracht uitoefende, juist omdat er in haar omgeving zoveel vooroordelen over bestonden.[17]

Klazien Brummel

Eindnoten:

* Met dank aan: Yonina Knoppers voor een interview en inzage in een groot aantal door haar bewaarde artikelen. Wendy Ouwehand voor diverse nummers van het tijdschrift *Navel* en aanvullende artikelen over buikdans. Ersin Seyhan voor zijn omvangrijke handboek over de Turkse volksdans en het beantwoorden van diverse vragen over de status van de buikdans in Turkije. De vele, enthousiaste buikdanseressen die via www.bellydancing.nl hebben gereageerd op de oproep een vragenlijst in te vullen.

1 *Arabian Affair* en de persoon Abdul Hassan zijn allebei creaties van de Nederlander Michel Boesveld, die zowel de muziek schreef als produceerde en optrad als Abdul Hassan. Ten behoeve van dit artikel verklaarde Boesveld in een per e-mail gevoerd gesprek, dat *Arabian Affair* een ‘goed voorbeeld van een “producers product” is’. Ook vermeldde hij dat er weinig interesse werd getoond voor Abdul Hassan, zodat het hem weinig moeite heeft gekost zijn identiteit verborgen te houden.

2 Voorbeelden hiervan zijn: *Van Gewest tot Gewest*, 21 januari 1969, waarin de Turkse cultuur met onder andere dans in beeld gebracht wordt. *Van Gewest tot Gewest*, 27 augustus 1970, Feest voor gastarbeiders in Venlo. *Brandpunt*, 21 oktober 1973, over Joegoslavische zigeuners die in Ruigoord onderdak hadden gevonden. *Paspoort-Marokkaans*, 23 april 1977, met een optreden van een buikdanseres.

3 Voorpagina *Telegraaf* 29 mei 1976; *Panorama*, nr. 46, 1979.

4 *Polygoon Hollands Nieuws*, ‘Amerikaanse buikdanseres geeft buikdansles aan beginners en gevorderden.’ Demonstratie van lerares Yonina. VHS Nummer VP456, 00:45:09 - 00:46:56, 1977, Nederlands Audiovisueel Archief.

5 Buonaventura (1983). Buonaventura geldt als een autoriteit op het gebied van het historisch onderzoek naar de wortels van de buikdans. In *Belly Dancing* combineert zij persoonlijke

ervaringen met de buikdans en haar reisverslagen met theoretische en historische kennis over de buikdans.

6 Krah (2002).

7 Het Centraal Bureau voor de Statistiek houdt vanaf 1985 de vakantiecijfers bij van Turkije. Het aantal toeristen dat naar het Europese deel van Turkije op vakantie gaat neemt vanaf 1985 elk jaar toe. Vanaf 1980 wordt het aantal toeristen dat naar Marokko gaat bijgehouden. Door de jaren heen zijn grote schommelingen in de totalen te zien, zodat hier geen sprake is van een stijgende lijn. De aantallen voor Tunesië worden vanaf 1979 continu bijgehouden. Tunesië was lang populairder dan Turkije, inmiddels evenaren zij elkaar.

8 Een paar respondenten van de dertig buikdansdocenten die de vragenlijst hebben ingevuld, refereren aan de strijd binnen de vrouwenbeweging, die tot diep in de jaren tachtig gevoerd is. Jeanine Korrelboom, achttien jaar docente buikdans, stelt dat de strijdpunten inmiddels verpakt worden in de tegenstelling tussen de cabaretversie (showversie) van de buikdans en de meer traditionele (folkloristische) *raqs sharqi*.

9 Knoppers (1995) is de eerste Nederlandstalige publicatie, waarin de buikdanstechnieken behandeld worden. Naast de buikdansshows voor evenementen en feesten, verzorgt Yonina sinds de jaren negentig ook peptalks en motivatieprogramma's binnen het bedrijfsleven. Haar publicatie ondersteunt tevens deze nieuwe activiteit.

10 Het televisieprogramma 2 *Vandaag* vertoonde op 28 maart 1996 een aangekochte reportage over de acties van fundamentalistische moslims tegen buikdanseressen. Diverse danseressen komen aan het woord en de beelden tonen gewapende militairen bij de ingang van de hotels waar de danseressen optreden. Een woordvoerder van een islamitische groepering legt in een interview uit waarom dans en muziek in het algemeen en buikdans in het bijzonder op religieuze gronden afgekeurd worden. De Nederlandse antropologe Karin van Nieuwkerk voltooide in 1990 haar studie naar de status van vrouwelijke entertainers in Egypte en publiceerde die in 1995. In 1998 doet zij verslag van de ommezwaai die het religieuze fundamentalisme heeft teweeggebracht. Dit verslag staat op het internet. http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number3/nieuwkerk/karin_o.htm.

11 Onder andere het *Algemeen Dagblad*, *Het Parool* en *NRC Handelsblad* hebben op 1 mei 2002 een nieuwsbericht gewijd aan de beslissing van de Turkse minister van Toerisme de buikdans te verbieden als onderdeel van folkloreshows. Anders dan de dagbladen stellen, is de buikdans in de context van entertainment niet verboden in Turkije. Buikdans wordt wel degelijk erkend als vermakelijk en lucratief entertainment in de toeristische branche.

12 Seyhan (1991) 423-430. Ersin Seyhan kwam in 1966 naar Nederland om aan de Technische Hogeschool Delft te studeren. Sinds 1979 is hij universitair hoofddocent Waterbouwkunde aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Vanaf 1962 is Seyhan actief als volksdanser en als onderzoeker van de Turkse volksdansen. In Nederland leidt hij het volksdansgezelschap Ozan. Dit gezelschap werd in 1985 opgericht vanuit het oogmerk via dans en muziek Nederlanders en Turken kennis te laten maken met elkaars cultuurpatronen.

13 IDen TV i.o.v. NPS, *Surinamers zijn beter dan Marokkanen*, deel 3, 16 oktober 2000.

14 Schoots (1997).

15 Verzijl (1999), 2-3. Een van de weinige, succesvolle mannelijke Nederlandse buikdansers doet in dit artikel zijn beklag over de manier waarop de buikdans wordt misbruikt op televisie en plaatst in hetzelfde artikel een oproep om negatieve ervaringen uit te wisselen. In Jansen (1992) wordt de antropologe Paula Marissink geïnterviewd. Zij verdient haar brood met het geven van buikdanslessen en -optredens. Zij klaagt over de misvatting dat buikdans slechts gewiebel zou zijn. ‘Die (danseressen, K.B.) hebben volgens Paula Marissink te veel naar Hollywoodfilms gekeken. “Daar is een buikdanseres altijd een of ander hysterisch wijf dat zich in allerlei bochten staat te wringen” [...] Ze heeft het zelf ondervonden met een lokaal tv-station dat een optreden van haar filmde en niet de camera op heel haar lichaam richtte, maar voortdurend op haar heupen inzoomde. [...] Het subtiele en sensuele, dat Paula zo in buikdansen waardeert, wordt de kijker onthouden. “Toen ik voor het eerst stukjes Hollywood-buikdansen zag, dacht ik: verdomme, maken ze een peperdure film, kunnen ze niet eens een fatsoenlijke buikdanseres inhuren. Nu weet ik: ze willen die helemaal niet. Ze hebben een beeld van een kronkelend, hysterisch geval en daaraan móét worden beantwoord.’

16 De plotseling gegroeide belangstelling voor buikdans van Turkse en vooral Marokkaanse meisjes wordt door de helft van de, via het internet, geënquêteerde buikdanseressen toegeschreven aan de populariteit van popster Shakira en de toename van Arabische klanken in de popmuziek.

17 Buikdansen slaat erg aan. Al 250 Amsterdamse vrouwen in de ban van exotische dans’, in: *Aspekt. Weekblad voor Amsterdam*, 21 juli 1976.

Noten en literatuur

Cultuur en migratie in nederland. Voorwoord bij de reeks

Ignatiev, N. (1995), *How the Irish became white*. New York, Routledge.
Lucassen, J. en R. Penninx (1994), *Nieuwkomers*, *nakomelingen*, *Nederlanders. Immigranten in Nederland 1550-1993*. Amsterdam, Het Spinhuis.

Kunsten in beweging, 1900-1980. Inleiding

Buikema, R. (1999), 'From Literary Criticism to Cultural studies. Configurations of gender, class and ethnicity in Charlotte Brontës Jane Eyre', in: H. Paul (red.), *Differences within Sexual Difference*. Berlijn, Erich Schmidt Verlag, 40-57.
Deyssel, L. van (1979 [1894]), *Blank en Geel*. Met een nawoord door Harry G.M. Prick. Amsterdam, Bert Bakker.
Eagleton, T. (2000), *The Idea of Culture*. Oxford, Blackwell.
Grijp, P.L. (red.) (2001), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
Hildebrand, (1968 [Naar de derde vermeerderde druk van 1851]), *Camera Obscura*. Amsterdam, Van Oorschot.
Koenis, S. (2002), 'De secularisering en politisering van cultuur', in: J. Lucassen, en A. de Ruijter, *Nederland multicultureel en pluriform? Een aantal conceptuele studies*. Amsterdam, Aksant.
Mutsaers, L. (1989), *Rockin' Ramona*. Den Haag, Sdu.
Said, E. (1993), *Culture and Imperialism*. Londen, Knopf.
Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.) (1993), *Nederlandse literatuur*, *een geschiedenis*. Groningen, Nijhoff.
Tylor, E.B. (1994), *The Collected works of Edward Burnett Tylor 1832-1917*. Londen/Tokyo, Routledge/Thoemmes and Kinokuniya.
Williams, R. (1981), *Culture*. Glasgow, Fontana.

1. Vernieuwing van de beeldende kunsten in een koloniale context 2001-1901

Alsop, J. (1982), *The rare art traditions. The history of art collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. New York, Princeton University Press.
Balk, H. en N. Delissen (red.) (2001), *Het netwerk van H.P. Bremmer. Kunstenaars*, *verzamelaars en de markt voor moderne kunst*. Wijhe/Heino, Hannema-de Stuers Fundatie.
Bank, J. en M. van Buuren (2000), *1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur*. Den Haag, Sdu Uitgevers.
Bauer, M.A.J. en P. Ankum (2001) *Marius Bauer - 1867-1932 - oriëntalist*, Wassenaar, Bauer Documentatie Stichting.
Berlage, H.P. (1931), *Mijn Indische reis. Gedachten over Cultuur en Kunst*. Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij.
Bloembergen, M. (2002), *Koloniale vertoningen. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*. Amsterdam, Wereldbibliotheek.

Boer, J. de (1911), *Jan Toorop*. Amsterdam, L.J. Veen.
Bois, M. de (red.) (1994), *C.A. Lion Cachet 1864-1945*. Monografieënserie van Drents Museum over Nederlandse kunstenaars uit het tijdperk rond 1900, dl. 13. Assen, Drents Museum Assen en Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam.
Boom, A. van der (1952), *C.A. Lion Cachet*. Bussum, Kroonder.
Bossenbroek, M. (1996), *Holland op zijn breedst. Indië en Zuid-Afrika in de Nederlandse cultuur omstreeks 1900*. Amsterdam, Bert Bakker.
Braches, E. (1973), *Het boek als Nieuwe Kunst 1892-1903. Een studie in Art Nouveau*. Utrecht, Oosthoek.
Bremmer, H.P. (1910), '78' (over bronzen sculptuur van Javaanse danseres door J. Mendes da Costa), in: *Moderne kunstwerken: schilderijen*, *teekeningen en beeldhouwwerken*. 8e jrg. nr. 10. Amsterdam, W. Versluys. (Ongenummerde pagina's.)
Brakel, K. van et al. (1998), *Indië omlijst. Vier eeuwen schilderkunst in Nederlands-Indië*. Amsterdam/Wijk en Aalburg, Koninklijk Instituut voor de Tropen/Pictures Publishers.
Brentjens, Y. en T.M. Eliëns (2002), *Dwalen door het paradijs. Leven en werk van G.W. Dijsselhof (1866-1924)*. Zwolle, Waanders.
Brom, G. (1917), 'Toorop', in: *De Beiaard*. 1e jrg. dl. II, 481-510.
Brom, G. (1931), *Java in onze kunst*. Rotterdam, W.L. en J. Brusse N.V.
Catalogus van de tentoonstelling van Ned. Indische kunst, kunstnijverheid en huisvlijt in het Stedelijk Museum te Amsterdam 8 augustus-8 september 1906. (Te houden door de afd. Amsterdam van de vereeniging 'Oost & West'.) Amsterdam, Stedelijk Museum.
Coombes, A. (1988), 'Museums and the Formation of National and Cultural Identities', in: *The Oxford Art Journal*, 11, 57-68.
Crane, W. (1894), *Claims of decorative art*. (Vert. en bew. door J. Veth [1894]), *Kunst en samenleving*. Amsterdam, Scheltema en Holkema.
Deventer, C.T. van (1899), 'Een Eereschuld', in: *De Gids*, 17 maart 1899, 205-257.
Deventer, C.T. van (1900), 'Een "Eereschuld" in het Parlement', in: *De Gids* 18 januari 1900, 399-418.
Doorn, J.A.A. van (1995), *De laatste eeuw van Indië. Ontwikkeling en ondergang van een koloniaal project*. Amsterdam, Bert Bakker.
Eeckhout, F.I.R. van den (1925), *Gesprekken met Kunstenaars. Jan Toorop*. Blaricum, De Waelburgh.
Dijk, C. van (1992), 'Tussen koloniale handel en wetenschap. De volkenkundige musea in Nederland in de negentiende eeuw', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 105, 346-366.
Eerste Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve Kunst te Turijn in 1902. Verslag van de Nederlandsche Afdeeling. (z.j.). Haarlem, Joh. Enschedé en Zonen.
Eliëns, T.M. (1990), *Kunst*, *nijverheid*, *kunstnijverheid*, *Nederlandse nijverheidstentoonstellingen in de negentiende eeuw*. Zwolle, Walburg Pers.
Eliëns, T.M., M. Groot en F. Leidelmeijer (red.) (1997), *Kunstnijverheid in Nederland 1880-1940*. Bussum, V+K Publishing/Inmerc.
Enschedé, J.A. (1927), *De geschiedenis van het museum van kunstnijverheid en de school voor bouwkunde*, *versierende kunsten en kunstambachten te Haarlem der Nederlandsche Maatschappij voor Nijverheid en Handel 1877-1927*. Haarlem, Firma Ruijgrok en Co.

Faber, P. (1982), *De receptie van* '*primitieve*' *kunst in Nederland 1918-1945*. (Ongepubliceerde scriptie). Amsterdam.

Fasseur, C. (1998), *Wilhelmina. De jonge koningin*. Amsterdam, Balans.
Forum - maandblad voor architectuur en gebonden kunsten (1954). Jaargang 9:4.
Fransman, F. (1992), *Harm Ellens 1871-1939*. Deel 9 in de serie monografieën over Nederlandse kunstenaars rond 1900. Assen, Drents Museum/Nederlands Goud-, Zilver- en Klokkenmuseum Schoonhoven.
Frye, R. (1956, oorspr. 1920), *Vision and Design*. New York, Meridian.
Gids voor den bezoeker van de Indische tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam. (1901). Amsterdam, De Bussy.
Greenhalgh, P. (1989), 'Education, Entertainment and Politics: Lessons from the Great International Exhibitions', in: P. Vergo (red.) (1989), *The New Museology*. Londen, Reaktion Books, 74-98.
Greenhalgh, P. (red.) (2000), *Art Nouveau 1890-1914*. Londen, VenA publications.
Grever, M. en B. Waaldijk (1998), *Feministische Openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898*. Amsterdam, IIAV/IISG.
Hack-Wijsmuller, K. (1927), *Vernieuwing in onze dagelijkse omgeving*. Rotterdam, Nijgh en Van Ditmar's Uitgeversmaatschappij.
Hammacher, A.M. (1941), *Mendes da Costa. De geestelijke boodschap der beeldhouwkunst*. Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij.
Jasper, J.E. en M. Pirngadie (1912; herdruk door Waringin, Monnickendam, 1998), *De Inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië. I Het vlechtwerk*. 's-Gravenhage, Mouton.
Gruyter, Jos de (1964), 'Rond 1900', in: C.J. De Bruyn Kops (1964), *150 jaar Nederlandse Kunst. Nationale herdenking 1863-1963. Schilderijen beelden tekeningen grafiek 1813-1963*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 107-112.
Kartini, R.A.K. (1903), 'Van een vergeten uithoekje', in: *Eigen Haard*, 29 januari 1903, 11-16.
Kartini, R.A.K. (1923, vierde druk), *Door Duisternis tot Licht. Gedachten over en voor het Javaansche volk van wijlen Raden Adjeng Kartini. Bijeengegaard en uitgegeven door Mr. J.H. Abendanon*. Den Haag, N.V. Electr. Drukkerij Luctor et Emergo.
'Kijkjes op de Tentoonstelling "De vrouw 1813-1913" door B. Ally, III, in: *Eigen Haard* (1913), jrg. 39, 12 juli 1913, 432-437.
Keurs, P. ter en D. Smidt (red.) (1990), *The Language of Things. Studies in Ethnocommunication. In honour of Prof. Adrian A. Gerbrands*. Leiden, Rijksmuseum voor Volkenkunde.
Knipping O.F.M., J.B. (z.j.), *Jan Toorop*. Amsterdam, H.W. Becht.
Kunstnijverheid. Ontwerpen van G.W. Dijsselhof, *C.A. Lion Cachet en T. Nieuwenhuis*, *uitgevoerd in de werkplaats van E.J. van Wisselingh en Co.* (1904). Amsterdam, Van Wisselingh.
Legêne, S. (1998), *De bagage van Blomhoff en Van Breughel*, *Japan*, *Java*, *Tripoli en Suriname in de negentiende eeuwse Nederlandse cultuur van het imperialisme*. Amsterdam, KIT-publishers.
Legêne, S. en B. Waaldijk (2001), 'Reverse images - patterns of absence. Batik and the representation of colonialism in the Netherlands', in: I. van Hout (red.) (2001), *Drawn in wax. 200 Years of batik art from Indonesia in the Tropenmuseum collection*. Amsterdam, KIT Publishers, 34-65.
Loebèr, J.A. (z.j. [1902]), *Bestudeering van het Indische vlechtwerk*. Z.p., z.u.

Loebèr, J.A. (1902), *Het vlechtwerk in de Indische Archipel. Uitgegeven bij gelegenheid der tentoonstelling van de vereeniging* '*Oost & West*' *te* '*s-Gravenhage*. Den Haag, Kleinmann.
Loebèr, J.A. (1903), *Het Indische vlechtwerk voor export*. Den Haag, Vereeniging Oost & West.

Loebèr jr., J.A. (1916), ‘Proeve eener bibliografie der literatuur over Indische kunstnijverheid’, in: idem, *Houtsnijwerk en metaalbewerking in Nederlandsch-Indië. Geïllustreerde beschrijvingen van Indische Kunstnijverheid No. VIII (Slot)*. Amsterdam, Koloniaal Instituut, J.H. de Bussy, 95-108.
Nationale Herdenking 1813-1963. 150 jaar Nederlandse Kunst. Schilderijen, *beelden*, *tekeningen*, *grafiek 1813-1863*. (6 juli-29 september 1963). Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam.
‘Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid. Insulinde I en II’, 6 en 13 augustus 1898), in: *Wereldkroniek*. 5.19 en 5.20.
Olyslager, H. (1988), ‘Indische invloed op het werk van Michel de Klerk’, in: *Jong Holland*, jrg. 4:4, 21-31.
Oetoyo, (1900), ‘De Pasar-Malam te Pekalongan, gehouden op Maandag en Dinsdag den 21sten en 22sten Augustus 1899’, in: *Tijdschrift voor Binnenlandsch Bestuur*, 193-200.
Pattynama, P. (1998), ‘Secrets and danger. Interracial sexuality in Louis Couperus's *The Hidden Force* and Dutch Colonial Culture around 1900’, in: Clancy-Smith, J. en F. Gouda (1998), *Domesticating the Empire. Race*, *gender and family life in French and Dutch Colonialism*. Charlottesville/Londen, University Press of Virginia.
Rothuizen, W. (red.) (z.j.), *Jan Toorop in zijn tijd (1858-1928)*. Amsterdam, Boxhorn.
Salverda, R. (2001), ‘Beeld en tegenbeeld van het koloniale verleden’, in: D. Fokkema en F. Grijzenhout, *Rekenschap 1650-2000*. Den Haag, Sdu Uitgevers, 71-94.
Spliethoff, M.E. (1998), *Feestelijke geschenken voor de jonge koningin*, *1898-1913*. Amsterdam/Den Haag, De Bataafsche Leeuw/Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau.
Philips, R.B. (1995), ‘Why not Tourist Art? Significant Silences in Native American Museum Representations’, in: Prakash, G. (red.), *After colonialism. Imperial Histories and postcolonial displacements*. Princeton, Princeton University Press.
Querido, I. (z.j. [1910]). ‘Jan Toorop. Essay en Critiek’, in: idem, *Van den Akker*. Amsterdam, Scheltens en Giltay, 148-272.
Rouffaer, G.P. (1901a), ‘De noodzakelijkheid van een technisch-artistiek onderzoek in Ned.-Indië’, in: *Indische Gids* 23.1.
Rouffaer, G.P. (1901b), ‘*Oost en West*’. *Tentoonstelling van Indische kunstnijverheid. Groep III: Oost-Indische weefsels*, *Javaansche batik*'*s en oud-Indische meubelen*. 's-Gravenhage, Vereeniging Oost en West.
Rouffaer, G.P. en H.H. Juynboll (1914), *De batikkunst in Nederlandsch-Indië en haar geschiedenis*, *op grond van materiaal aanwezig in* '*s Rijks Ethnografisch Museum en andere openbare en particuliere verzamelingen in Nederland*. Utrecht.
Spanjaard, H. (1998), *Het ideaal van een moderne Indonesische schilderkunst 1900-1995. De creatie van een nationale culturele identiteit*. Diss. Universiteit van Amsterdam.
Spruit, R. (1992), *Indonesische impressies / Indonesian impressions. Oosterse thema*'*s in de westerse schilderkunst / Oriental themes in western painting*. Wijk en Aalburg, Pictures Publishers.
Thorn Prikker, E. (1905), *Nederlandsche Kunstnijverheid*. Rotterdam, Meindert Boogaerdt jr.

Torgovnick, M. (1990), *Gone Primitive. Savage Intellects*, *Modern Lives* Chicago/Londen, University of Chicago Press.
Veldhuisen, H.C. (1993), *Batik Belanda 1840-1940. Dutch influences in Batik from Java. History and Stories*. Jakarta, Gaya Favorit Press.

Vliet, H.T.M. van (2000), *Versierde verhalen. De oorspronkelijke boekbanden van Louis Couperus' werk [1884-1925]*. Amsterdam/Antwerpen, Veen.
Vries, R.W.P. de (1946), *Lambertus Zijl.* Bussum, Kroonder.
Wassing, A. (2000), 'Roodkapje in batik. Van batik Belanda tot batik Hokokai (1870-1945)', in: E. Captain, M. Hellevoort en M. van der Klein (red.), *Vertrouwd en vreemd. Ontmoetingen tussen Nederland*, *Indië en Indonesië*. Hilversum, Verloren, 87-96.
Wilhelmina, koningin (1901), 'Troonrede van 1901', in: E. van Raalte, red. (1964), *Troonredes*, *openingsredes*, *inhuldigingsredes*, *1814-1963*. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij.
Willems, W. (2001), *De uittocht uit Indië*, *1945-1995*. Amsterdam, Bert Bakker.
Wolkers, J. (2001), 'Van Oegstgeest naar Orokolo. Over primitieve kunst'. Lezing ter gelegenheid van de opening van de tentoonstelling 'Magie en meesterschap' in het Museum voor Volkenkunde te Rotterdam in september 1990. Verscheen oorspronkelijk in het *Cultureel Supplement* van *NRC Handelsblad* van 28 september 1990. In: J. Wolkers (2001), *De schuimspaan van de tijd. Verzamelde essays*. Amsterdam, De Bezige Bij, 135-141.
Wronska-Friend, M. (2001), 'Javanese batik for European artists: experiments at the Koloniaal Laboratorium in Haarlem', in: I. van Hout (red.), *Drawn in wax. 200 Years of batik art from Indonesia in the Tropenmuseum collection*. Amsterdam, KIT Publishers, 106-123.
Young, R.J.C. (1996, 1e druk 1995), *Colonial Desire. Hybridity in Theory*, *Culture and Race* Londen/New York, Routledge.

2. Van getemde passie tot verslindende levensstijl

Aalst, T. van [1920), *Dansen en hoe het te doen*. Den Haag, Segboer.
Algemeen Handelsblad (1913), 'Nederlandsch Dansonderwijzers Genootschap', 19 augustus 1913.
Amata, 'Stijl in salondans', in: *Pan*, 16 juni 1923.
Amata (1923), 'Schoffelschuifelen. Tot Aanval en Verdediging', in: *Pan*, 7 juli 1923.
Arnoldussen, P. en J. Otten (1994), *De borrel is schaars geworden; Amsterdamse horeca*, *1940-1945*. Amsterdam, Lubberhuizen.
Assche, P. van en S. van Laere (1999), *Tango*, *spiegel van mijn passie*. Oostkamp, Stichting Kunstboek
Bekker, F.J. (1937), 'Dans- en jazzmuziek in Argentinie', in: *De Jazzwereld*, juni 1937.
Birkjenstock, A. en H. Rüegg (2002, oorspr. 1999), *Tango. De bewogen geschiedenis van een dans*. Amsterdam, Arbeiderspers.
Buiten, G. (1997), 'Dansen op de vulkaan. De tango-rage in Den Haag in 1914', in: *Die Haghe*, Jaarboek 1997.
Capit, L.J. (1942), 'Bianco brengt ons de tango', in: *Het Weekblad Cinema en Theater*, 30 oktober 1942.
Carpintero, J. (1932), 'De Argentijnse Tango', in: *De Jazzwereld*, december 1932 en mei 1933.
Cocheret, Ch.A. (1955), *Openbare vermakelijkheden. Een Rotterdams tijdsbeeld 1875-1925*. Rotterdam, Donker.
Coret, Alexander (1965), *Melodieën en Muzikanten. Cavalcade van lichte muziek*. Zeist, De Haan.
De Kunst, 'Dans-Paleis', 20 september 1913.
De Theatergids. Vanaf 11 april 1914.
Derks, Marjet (1991), 'Steps, shimmies en de wulpsche tango. Dansvermaak in het interbellum', in: *Spiegel Historiael*, september 1991.
Dieren, E. van (1930), *Besmettelijke Zielsziekten voorheen en thans; de Danszucht*, *de Naaktlooperij*, *de Geeselaarsvertooningen en de hand-over-hand-toenemende sportepidemie [...]*. Baarn, Hollandia.
Ferrier, H. en W. Brave (z.j.), *Tango. Muziek*, *dans en lyriek*. Amsterdam, Meulenhoff/Landshoff.
Gedenkboek der Dans-Academie J.G. Martin en Zonen ter gelegenheid van haar 75-jarig bestaan. (1950). Haarlem, s.n.
Grauss, G.H. (1914), 'Panopticum; La Belle Chietta en Meina Irwen'.
Krantenknipsel (herkomst onbekend) in map *Gezelschapsdans*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland.
Groeneboer, Joost en Hetty Berg (red.) (1995), ...*Dat is de kleine man... 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement*, *1840-1940*. Amsterdam/Zwolle, Joods Historisch Museum/Waanders.
Groeneboer, Joost (2001), 'Verboden te dansen', in: *Ons Amsterdam*, oktober 2001.
Hildebrandt, G. (1922), 'De nieuwe tango', in: dansnummer van *Het Weekblad Cinema en Theater*, nr. 90.
Kagie, Rudie (2000), *De verboden saxophoon. Over muziek en censuur*. Baarn, De Prom.
Kalkhoven, R. (1962), 'Tango is "in"; Het laatste restje zigeunerromantiek wordt weer populair', in: *Rosita*, 1962, no. 7.
Klinkert, C. (1929), 'De Argentijnsche tango', in: *Het Weekblad Cinema en Theater*, no. 260.

Klinkert, C. (1929), ‘Parijs danst’, in: *Het Weekblad Cinema en Theater*, 272.
Klinkert, C. (1931), ‘De kentering in den waltz’, in: *Het Weekblad Cinema en Theater*, 29 september 1931.
Klöters, Jacques (1987), *100 jaar amusement in Nederland*. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij.

Klöters, Jacques (1995), 'Amusement in de dagen van Olim', in: Joost Groeneboer en Hetty Berg (red.) (1995), *...Dat is de kleine man... 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement*, *1840-1940*. Amsterdam/Zwolle, Joods Historisch Museum/Waanders.
Labraña, L & A. Sebastián (1990 [1988]), *De geschiedenis van de tango*. Breda, De Geus.
Lange, J. de (1932), 'Het Bandoneon', in: *De Jazzwereld*, december 1932.
Lange, J. de (1934), 'Walter Pörchmann. Een groot artist op een klein instrument', in: *De Jazzwereld*, november 1934.
Lelieveldt, Philomeen (1998), *Voor en achter het voetlicht. Musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland*. Diss. Universiteit Utrecht.
Meyer Fils, J. (1922), 'De Moderne Danskunst', in: dansnummer van *Het Weekblad Cinema en Theater*, nr. 90.
Menéndez, S. (1996), 'Verradelijke blondines. Vrouwen, Carlos Gardel en de tango van Buenos Aires', in: G.A. Banck, M. Baud e.a. (1996), *Achter het eeuwig El Dorado. Fictie en realiteit in Latijnsamerikaanse literatuur*. Amsterdam, Thela Publicaties.
Mutsaers, Lutgard (1998), *Beat Crazy. Een pophistorisch onderzoek naar de impact van de transnationale dansrages twist*, *disco en house in Nederland*. Diss. Universiteit Utrecht.
Mordrez, J. (1933), 'Het correct spelen van een Argentijnse tango', in: *De Jazzwereld*, augustus 1933.
'One-step - Two-step - Tango!' (1914), in: dansnummer van *Het Leven*, 3 februari 1914.
Openneer, H. (1995), 'Klaas van Beeck', in: NJA Bulletin, september 1995.
Polak, H.J. (1912), 'Danskunst. Valllya Lodowska en Andreas Pavley', in: *De Kunst*, 28 december 1912.
Praag, J.B. van (1932), 'Nieuwe Argentijnsche piano uitgaven', in: *De Jazzwereld*, december 1932.
Romer, H. (2002), *Pschorr Rotterdam; Van café-concert tot danspaleis*, *1883-1940*. Zaltbommel, Europese Bibliotheek.
Rommerts, H. (1888), *Het lied van een Werklooze bij de afvaart der Amsterdamsche werkeloozen naar de Argentijnsche republiek*, Amsterdam, 4 december 1888.
Rössing, J.H. (1914), 'De dans: De Tango en de Operette. Die schöne Cubanerin. Een Walsdroom. Het koor', in: *Het Nieuwsch van den Dag*, 26 januari 1914.
Schrijver, Bob (1932), 'De Tango. Orchestre Mordrez-Belfranco', in: *De Jazzwereld*, augustus 1932.
Schrijver, Bob (1932), 'Juan Llossas en Louis de Vries en hun orkest', in: *De Jazzwereld*, september 1932.
Schrijver, Bob (1934), 'De tangoband van Salvador Pizarro', in: *De Jazzwereld*, september 1934.
Bob Schrijver (1935), 'Orkest Eduardo Bianco in Dancing Pschorr', in: *De Jazzwereld*, oktober 1935.
Schrijver, Bob (1938), 'Nieuws uit binnen- en buitenland', in: *De Jazzwereld*, november 1938.
Schrijver, Bob (1940), 'Nieuws uit binnen- en buitenland', in: *De Jazzwereld*, februari 1940.
'Stijl in salondans' (1923), in: *Pan*, 16 juni 1923.

Tajes, J.C. (1993), ‘De tango in Nederland. Een geschiedenis’. Lezing opgenomen in programmaboekje van *De dagen van de Tango*, 10 en 11 december 1993. Amsterdam.
Tak, M. (1922), ‘Bij den beenenbedwinger thuis’, in: dansnummer van *Het Weekblad Cinema en Theater*, nr. 90, november 1922.
‘Tango-Causerie’ (1914), in: *De Week*, 14 februari 1914.
Wolf, N.H. (1913), ‘Dans-Kongres’, in: *De Kunst*, 23 augustus 1913.
Wolf, N.H. (1923), ‘James Meyer Fils 1898-1923’, in: *De Kunst*, 12 mei 1923.

IJken, K. van (1993), *De historische betrekkingen tussen Nederland en Argentinië*. Brochure ministerie van Buitenlandse Zaken, oktober 1993.
Zalko, N. (1998), *Un siècle de tango*, *Paris - Buenos Aires*. Parijs, Editions du Félin.
Zeijl, Paula van (1992), *Enkele reis ontgoocheling: De Nederlandse emigratie naar Argentinië*, *1888-1890*. Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Leiden.

3. De intocht van zigeuners en hun muziek

Bartók, B. (1976 [oorspr. 1918-1936]), *Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Londen, Faber en Faber.
Bellman, J. (1998), 'The Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion', in: J. Bellman (red.), (1998), *The Exotic in Western Music*. Boston, Northeastern University Press, 74-104.
Coret, A. (1965), *Melodieën en muzikanten. Cavalcade van de lichte muziek*. Zeist, Uitgeversmaatschappij de Haan.
Fraser, R. (2001), 'Mapping the Mind: Borders, Migration and Myth'. Typoscript van lezing gehouden op Symposium *Migrant Europe* te Amsterdam, Belle van Zuyleninstituut, maart 2001.

Hermens, M. (1994), 'Wil de echte "Tata Mirando" opstaan? Wanklanken in familie-orkest', in: *Rotterdams Dagblad*, 4 februari 1994.
Kreuger, F.H. (1996), *Zigeunermuziek. Geschiedenis en beleving van de zigeunermuziek*. Delft, Delftse Universitaire Pers.
Krielaars, M. (2001), 'Uit de schaduw van Tata'. Interview met Lupa Weiss in: *NRC Handelsblad*, 17 december 2001.
De Kunst. Geïllustreerd weekblad voor tooneel, *muziek*, *beeldende kunsten*, *letteren*, *bouwkunst en kunstnijverheid*. Directeur-hoofdredacteur N.H. Wolf. Amsterdam 1e jrg. 1909, 7e jrg. 1915, 12e jrg. 1920.
Lichteweide, J. (2000), 'Harrie Kuijten (1883-1952)', in: *Studio 2000 Magazine* jrg. 10 nr. 3.
Lucassen, L. (1990), *En men noemde hen zigeuners. De geschiedenis van Kaldarasch*, *Ursari*, *Lowara en Sinti in Nederland (1750-1944*). Amsterdam/Den Haag, Stichting Beheer IISG/Sdu Uitgeverij.
Meijer, M. (2001), 'Kom zigeuner speel een lied'. Paper voor SISWO-conferentie, Amsterdam.
Morrison, T. (1992), *Playing in the Dark. Whiteness in the Literary Imagination*. Cambridge Mass. etc., Harvard University Press.
Myers, M. (1993), *Blowing her own trumpet. European Ladies Orchestras and other women musicians 1870-1950 in Sweden*. Diss., Göteborg.
O'Drom. Tijdschrift over zigeuners. (1990), Themanummer *Muziek*, driemaandelijkse uitgave van de Vereniging Lau Mazirel, jrg. 5, nr. 2. Amsterdam.
Roevekamp, B. (1992), *Levende muziek in Amsterdamse cafes*. Hilversum, Dennis Music.
Sárosi, B. (1977, eerste druk 1971), *Zigeunermusik. Ins Deutsche übertragen von Imre Ormay*. Budapest, Corvina Verlag.
Serban, G. jr., *Biografie van Gregor Serban sr.* Http://home.wanadoo.nl/gserban/

4. Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van buitenlandse vakgenoten

Der Artist, *Central-Organ der Circus*, *Variété-Bühnen*, *reisenden Kapellen und Ensembles*. Jrg. 34 (1917) t/m jrg. 52 (1935). Düsseldorf. (Op microfilm te raadplegen in de Universiteitsbibliotheek van Düsseldorf).
Dibbets, K. (2001), 'Opkomst en ondergang van het bioscooporkest', in: L.P. Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press Salomé.
Dubiez, F. (1995), 'Freddy Johnson een vroege "expatriate"', in: *NJA Bulletin*, bijlage bij nr. 18, 3-30.

Flothuis, M. (1982), 'Duitse musici in Nederlandse ballingschap'. In: K. Dittrich en H. Würzner (red.), *Nederland en het Duitse Exil 1933-1940*, *achttien essays*. Amsterdam, Van Gennep, 250-255.
Gerritz, J. (1923), 'Werkloosheid onder de toonkunstenaars', in: *Tijdschrift van den Nederlandschen Werkloosheidsraad*, 5, 553-555.
Groeneboer, J. (2001), 'Verboden te dansen', in: *Ons Amsterdam*, oktober 2001, 258-264.
Leenders, M. (1993), *Ongenode gasten. Van traditioneel asielrecht naar immigratiebeleid 1815 - 1938*. Hilversum, Verloren.
Lelieveldt, Ph. (1998a), *Voor en achter het voetlicht. Musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland*, *1918-1940*. Diss. Universiteit Utrecht.
Lelieveldt, Ph. (1998b), '"Van muzikaal exces tot allergrootst succes", de beginjaren van de jazz in Amsterdam (1919-1924)', in: *NJA-bulletin*, 30, 31-37.
Lier, Th. van (1934), *Maatregelen tot beperking van den arbeid en de bevoegdheden van vreemdelingen*. Alphen aan den Rijn, Samson.
Lucassen, L. (1995), 'Het paspoort als edelste deel van de mens. Een aanzet tot een sociale geschiedenis van het Nederlandse vreemdelingenbeleid', in: *Holland. Regionaal-historisch tijdschrift*, 26, 263-283.
Micheels, P. (1993), *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten*, *1933-1945*. Zutphen, Walburg Pers.
Mutsaers, L. (1998), *Beat Crazy*, *Een pophistorisch onderzoek naar de impact van de transnationale dansrages twist*, *disco en house in Nederland*. Utrecht, EML Books.
Openneer, H. (1997), 'Theo Uden Masman'. Deel 3, serie Nederlandse jazzpioniers. In: *NJA Bulletin*, 23, 19-25.
Wouters, C.A.T.M. (1999), *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945*. Den Haag, Sdu Uitgevers.

5. De huidskleur van de jazz

'Attentie, attentie, hier zijn... The Lobo Brothers', in: *Teenager Troeven*, nr. 6, september 1961.
Borel, H. (1927), *Over de Moderne Dansen*. Den Bosch, Geert Groote-Genootschap.
Breda, A. van (2000), *Honderd jaar jazz in Den Haag. Het New Orleans van de Lage Landen*. Den Haag, De Nieuwe Haagsche Uitgeverij.
Chambers, J. (1985), *Milestones. The Music and Times of Miles Davis*. Part Three. New York, Quill.
Dulfer, H. (1973), 'Don Byas 1912-1973', in: *De Jazzwereld*, oktober 1973, 5.
Kagie, R. (1989), *De eerste neger*. Houten, Het Wereldvenster.
Konijn, T. (1937), 'Het spel van Kid Dynamite', in: *De Jazzwereld*, juni 1937.

Lugtenburg, G. (1950), ‘Interview met Max Woiski’, in: *Rhythme*, 14 oktober 1950.
Openneer, H. (1995), *Kid Dynamite. De legende leeft*. Amsterdam, Mets.
‘Saxofonist Don Byas: “Op jazzmuziek moet je lekker kunnen dansen”’, in: *de Volkskrant*, 3 januari 1970, 25.
Valk, J. de (1992), *In a mellow tone. Het levensverhaal van Ben Webster*. Amsterdam, Van Gennep.
Vestdijk, S. (1951), *De dokter en het lichte meisje*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Vorstenbos, H. van (z.j.), *Memoires*. Ongepubliceerd typoscript, collectie Nederlands Jazzarchief.
Vroegindeweij, I. (1983), ‘De positie van Surinaamse en Antilliaanse musici in Nederland’, in: *Jazz Nu*, januari 1983, 144-147.
‘Wallace Bishop's combo’, in: *Rhythme*, 15 augustus 1952, 4.
Weltak, M. (1990), *Surinaamse muziek in Nederland en Suriname*. Utrecht/Antwerpen, Kosmos.
Wouters, C.A.T.M. (1999), *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945*. Den Haag, Sdu Uitgevers.

6. ‘Aap in het diepst van mijn gedachten’

Alphen, E. van (1992), *De toekomst der herinnering. Essays over moderne Nederlandse literatuur*. Amsterdam, Van Gennep.
Arion, F.M. (1977), *Albert Helman*, *de eenzame jager*. Paramaribo, Cahier van het Instituut voor de opleiding van leraren.
Benali, A. (2002), 'Voor Alex Burrough', in: *Armada* nr. 28, 89-97.
Bouazza, H. (1996), 'De verloren zoon', in: *De voeten van Abdullah*, Amsterdam, Maarten Muntinga, 127-143.
Calis, P. (1984), *Onze literatuur vanaf 1916*. Amsterdam, Meulenhoff.
Corbey, R. (1991), 'Freud's Phylogenetic Narrative', in: R. Corbey & J. Leerssen (red.), *Alterity*, *Identity*, *Image. Selves and Others in Society and Scholarship*. Amsterdam, Rodopi, 37-57.
Drenthe, T. (2003), 'Aap', in: *NRC Handelsblad*, 27 maart 2003.
Duinkerken, A. van (1928), Recensie van *Mijn aap schreit* van Albert Helman. *De Tijd op zondag*, 16 juni 1928.
Fierens, H. (1968), *Het mensbeeld in het verhalend proza van Albert Helman*. Leuven, Universiteit van Leuven.
Fortuin, A. (2001), 'Stamhoofdjes zijn we, kleine stamhoofdjes. De Marokkaanse garde in de Nederlandse literatuur', in: *NRC Handelsblad*, 9 maart 2001.
Haraway, D. (1989), *Primate Visions. Gender*, *Race*, *and Nature in the World of Modern Science*. New York etc., Verso.
Helman, A. (1928), *Mijn aap schreit. Een korte roman*. Utrecht, De gemeenschap.
Helman, A. (1948), *Waarom niet*. Amsterdam, Querido.
Helman, A. (1953), *Mijn aap lacht*. Amsterdam, Amsterdamsche Boek- en Courantmij.
Janson, H.W. (1952), *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londen, The Warburg Institute, University of London.
Jensen, S. (2000), 'Ecce simius! Over *Mijn aap schreit* van Albert Helman', in: *Nederlandse Letterkunde* (1), 62-85.
Jensen, S. (2002), *Waarom vrouwen van apen houden. Een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*. Amsterdam, Bert Bakker.
Kempen, M. van (1995), 'De creatieve contestatie van een gladde aap. *Mijn aap lacht* van Albert Helman', in: *Oso* 14 (1) 8-22.
Kempen, M. van (1998a), 'Albert Helman', in: *Kritisch Literair Lexicon* 71, 1-20.
Kempen, M. van (1998b), *Kijk vreesloos in de spiegel. Albert Helman 1903-1996. Notities*, *nota's*, *noteringen*. Haarlem, In de Knipscheer.
Kempen, M. van (1999), 'Caliban met welgevulde boekentas. Albert Helman als indiaan in de diaspora?', in: *Armada* 16, 45-53.

Kempen, M. van (2002), *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. Paramaribo, Okopipi, deel IV.
Sleiffer, D. (2001), 'Voorwaartse vlucht uit het allochtonenhoekje', in: *Trouw*, 14 maart 2001.
Verre, T. van (1980), *Tony van Verre ontmoet Albert Helman. Uit het leven van een dwarsliggende Indiaan*. De Gooise Uitgeverij, Bussum.
Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (hoofdred.) (1993), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen, Martinus Nijhoff Uitgevers.

7. Balinese dansen in Nederland: sprookje of pure kunst?

Amstel, P. van (1995), ‘Inleiding’, in: *Geluiden van overzee. Nederlandse muziek van tropische bodem*. Hilversum, Volharding/printshop, 3-10.
Arntzenius, L.M.G. (1931), ‘De muziek van den gamelan’, in: *De Telegraaf*, 7 juni 1931.
Bloembergen, M. (2000), ‘Parfum Paris in Bali’, in: *Feit en Fictie*, 48-66.
Bloembergen, M. (2002), *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*. Amsterdam, Wereldbibliotheek.
Bijl, T. van der (1931), ‘De muziek’, in: *De Tijd*, 9 juni 1931.
Ginkel, R. van (1997), ‘Contra dancing, pro contradans. Cultuurpolitiek en ideologie in Nederland, ca. 1918-1955’, in: *Etnofoor* 10, 174-207.
Jaap Kunst Archief, Amsterdam. Inv. nr. 126; correspondentie.
Hannema, F. (1931), ‘Kunstenaar en Gemeenschap’, in: *De Muziek*, 76-84.
Huizinga, J. (1928), ‘Klank die wegsterft’. In: *De Gids* I, 117-123.
Kunst, J. (1931), ‘Et tu Matthee’, in: *De Gids* IV, 268-277.
‘Oost & West. (1932), ‘De twee muzieken’, in: *Djawa* 16, 149-151.
Kunst, J. en C.J.A. Kunst-van Wely (1925), *De toonkunst van Bali*. Weltevreden, Kolff en Co.
Picard, M. (1990), ‘“Cultural tourism” in Bali: cultural performances as tourist attraction’, in: *Indonesia* 49, 37-74.
Picard, M. (1996), *Bali. Cultural tourism and touristic culture*. Singapore, Archipelago Press.
Poeze, H. (met bijdragen van C. van Dijk en I. van der Meulen) (1986), *In het land van de overheerser. I. Indonesiërs in Nederland 1600-1950*. Dordrecht, Foris Publications.
Pollmann, T. (1990), ‘Magaret Mead's Balinese: the fitting symbol of the American dream’, in: *Indonesia* 49, 37-74
Rapport der regeeringscommissie inzake het dansvraagstuk. (1931), 's-Gravenhage, Algemene Landsdrukkerij.
Robinson, G. (1995), *The dark side of paradise. Political violence in Bali*. Ithaca/New York, Cornell University Press.

Roon, M. van (1995), 'Jaap Kunst, government musicologist. An unusual incident in the colonial political history of the Netherlands-East-Indies', in: W. van Zanten en M. van Roon (red.) (1995), *OIDEION 2*. Leiden, CNWS Publications, 63-85.
Said, E. (1978), *Orientalism*. New York/Londen, Penguin Books.
Said, E. (1993), *Culture and Imperialism*. Londen, Vintage.
Schulte Nordholt, H. (1994), 'The making of traditional Bali', in: *History and Anthropology* 8, 89-127.
Vermeulen, M. (1931), 'Achter de noten', in: *De Gids* III, 272-277.
Vermeulen, M. (1931), 'Hic et nunc, Jacobe', in: *De Gids* IV, 278-284.
Vickers, A. (1989), *Bali: a paradise created*. Berkeley, Rongwood.
Vos, J. (2001), 'Gemeenschapszang als ideologisch bindmiddel', in: L.P. Grijp e.a. (red.) (2001), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam, Amsterdam University Press/Uitgeverij Pelckmans/Meertens Instituut/Koninklijke Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 582-589.
Werumeus Buning, J.W.F. (1924), 'Over danskunst', in: *De Socialistische Gids* IX, 344-362.
Werumeus Buning, J.W.F. (1926), *Dansen en danseressen*. Amsterdam, Em. Querido's Uitgeversmaatschappij.
Werumeus Buning, J.W.F. (1931), 'Balineesche danskunst. Een sprookje van muziek en dans', in: *De Groene Amsterdammer*, 13 juni 1931.
Werumeus Buning, J.W.F. (1931), 'Balineesche volksdansen. Onbewuste kunst', in: *De Telegraaf*, 7 juni 1931.
Werumeus Buning, J.W.F. (1924), 'Balineesche kunstavond in het Concertgebouw. Het paradijs van den dans', in: *De Telegraaf*, 9 juni 1931.
Wouters, C.A.T.M. (1999), *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945*. Diss. Universiteit van Amsterdam. Amersfoort, Wilco.

8. 'Vreemdelingen' in de Nederlandse film van de jaren dertig

Berger, L. (1953), *Wir sind vom gleichen Stoff*, *von dem Träume sind*. Tübingen, R. Wunderlich.
Jaarverslagen en 'Maandelijkse Mededelingen' van de Nederlandse Bioscoopbond in de jaren dertig. Amsterdam, Bioscoopbond.
Dibbets, K. en F. van der Maden (red.) (1982), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*. Weesp, Het Wereldvenster.
Dittrich van Weringh, K. (1987), *Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration (incl. filmografie van de 37 Nederlandse speelfilms)*. Amsterdam, Rodopi.

Dittrich, K. en H. Würzner (red.) (1982), *Die Niederlande und das deutsche Exil 1933-1940*. Königstein, Athenäum.
Dittrich, K. 'Kunstenaars in het Hitler tijdperk' (1984), in: *Het oog in 't zeil*, jrg. 1, afl. 4.
Michman, D. (1982), 'Die jüdische Emigration und die Niederländische Reaktion zwischen 1933 und 1940', in: K. Dittrich en H. Würzner (red.) (1982).
Ministerie van Binnenlandse Zaken. *Keuringsrapporten van de Nederlandse speelfilms uit de jaren dertig*. Archief. Den Haag.
Nederlands Filmmuseum Amsterdam. Archief.
Ophüls, M. (1959), *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*. Saarbrücken, Quiesser.
Roon, G. van. (1982), 'Die Politik der niederländischen Regierung gegenüber Hitler Deutschland 1933-1940', in: K. Dittrich en H. Würzner (red.) (1982).
Zuckmayer, C. (2002), *Geheimreport*. Göttingen, Wallstein.

9. Nederland en de exilliteratuur

Augustin, E. (1977), ‘Eine Grenzüberschreitung und kein Heimweh’, in: Würzner (1977), 33-44.
Beutel, H. en A.B. Hagin (red.) (1995), *Irmgard Keun. Zeitzerugen*, *Bilder und Dokumente erzählen*. Köln, Emons.
Boltendal, R. (1965), *Boekmakers. Portretten van uitgevers*. Amsterdam, Moussault.
Braat, L.P.J. (1966), *Omkranste hiaten. Levensherinneringen*. Amsterdam, Moussault.
Bronsen, D. (1974), *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln, Kiepenhauer & Witsch.
Dunk, H.W. von der (1994), ‘Die Niederlande und das deutsche Exil’, in: Würzner en Kröhnke (1994), 31-38.
Eckert, B. (red.) (1993), ‘Exil in den Niederlanden in Literatur, Berichten und Briefen’, in: *Wende*, 23-80.
Haasse, H.S. (1967), ‘In memoriam Alice von Eugen-van Nahuys’, in: *De Uitgever. Maandblad van de Nederlandse Uitgeversbond*, 47, 3, 86-87.
Häntzschel, H. (2001), *Irmgard Keun*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
Henkes, B. (1995), *Heimat in Holland. Duitse dienstmeisjes 1920-1950*. Amsterdam, Babylon-De Geus.
Hipp, H. (1996), ‘Elisabeth Augustin, tussen twee culturen’, in: *Ons Erfdeel*, 39, 1, 93-103.
Jong, M.J.G. de (1993), ‘18 januari 1934: Het weekblad De nieuwe eeuw publiceert een gedicht van Ed. Hoornik over de terechtstelling van Marinus van der Lubbe. Literatuur en engagement in de jaren dertig’, in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdred.) (1993): *Nederlandse Literatuur*, *een geschiedenis*. Groningen, Nijhoff.
Kesten, H. (1959), *Meine Freunde die Poeten*. München, Kindler.
Kesten, H. (1964), *Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1949*. Wenen et al., Kurt Desch.
Keun, I. (1983), ‘Bilder aus der Emigration’, in: Keun (1983), *Wenn wir alle gut wären*. Köln, Kiepenheuer en Witsch, 129-157.
Keun, I. (1983), ‘Gedichte aus der Emigration’, in: Keun (1983), *Wenn wir alle gut wären*. Köln, Kiepenheuer en Witsch, 158-167.
Kreis, G. (1984), *Frauen und Exil. Dichtung und Wirklichkeit*. Düsseldorf, Claassen, 1984.
Kreis, G. en M.S. Strauss (red.) (1990), *Irmgard Keun: Ich lebe in einem wilden Wirbel. Briefe an Arnold Strauss 1933 bis 1947*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
Kreis, G. (1991), ‘*Was man glaubt*, *gibt es*’. *Das Leben der Irmgard Keun*. Zürich, Arche.
Landshoff, F.H. (1991), *Amsterdam*, *Keizersgracht 333*. Amsterdam, Querido Verlag. *Erinnerungen eines Verlegers. Mit Briefen und Dokumenten*. Berlijn/Weimar, Aufbau.
Langkau-Alex, U. (1994), ‘“Naturally, many things were strange but I could adapt”: Women Émigrés in the Netherlands’, in: S. Quack (red.) (1994), *Between Sorrow and Strength. Women Refugees of the Nazi Period*. Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 97-119.

Langkau-Alex, U. (1994), ‘Asyl- und Exilpraxis in den Niederlanden’, in: Würzner en Kröhnke (1994) 69-94.
Lademacher, H. (1994), ‘Deutschland und die Niederlande 1933-1940 - Ambivalenz einer Beziehung’, in: Würzner en Kröhnke (1994) 39-52.
Mann, K. (1981), *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. München, Ellermann.
Marchlewitz, I. (1999), *Irmgard Keun. Leben und Werk*. Würzburg, Königshausen en Neumann.
Michman, D. en U. Langkau-Alex (1981), ‘Het Nederlandse vluchtelingenbeleid 1933-1940. Chronologie’, in: Würzner en Dittrich (1981) 274-277.
Moore, B. (1986), *Refugees from Nazi Germany in the Netherlands*, *1933-1940*. Dordrecht, Nijhoff.
Nussbaum, L. (1991), ‘Verliebt in Holland: ein wichtiges und wechselndes Verhältnis in Georg Hermanns reiferen Jahren’, in: S. Onderdelinden (red.), *Interbellum und Exil*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 181-198.
Querido, A., A. Donker en Th. Wink (1955), *Emanuel Querido. De mens*, *de schrijver*, *de uitgever*. Amsterdam, Querido.
Roloff, G. (1997), ‘Irmgard Keun - Vorläufiges zu Leben und Werk’, in: Würzner (1977), 45-68.
Schaepdrijver, S. de (1997), *De Groote Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*. Amsterdam/Antwerpen, Atlas.
Schoor, K. (1992), *Verlagsarbeit im Exil. Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Abteilung des Amsterdamer Allert de Lange Verlages 1933-1940*. Amsterdam/Atlanta, Allert de Lange/Rodopi.
Sötemann, G. (1960), *Singel* 262. *Vijfenveertig seizoenen*. Amsterdam, Amsterdamse Boek- en Courantmaatschappij/Querido's Uitgeversmaatschappij.
Sötemann, A.L. (1990), *Querido van 1915 tot 1990. Een uitgeverij*. Amsterdam, Querido.
Vogel, M. (1999), ‘Trivialität in der deutschen und niederländischen Zwischenkriegsliteratur oder Wie brauchbar sind traditionelle Wertungskategorien der Literaturgeschichtsschreibung?’ in: Ch. Caemmerer e.a. (red.) (1999), *Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation*. Osnabrück, Zeller. 117-131.
Wende, F. (red.) (1993), *Deutsche Literatur im Exil in den Niederlanden. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945 in der Deutschen Bibliothek*. Frankfurt am Main et al., Die Deutsche Bibliothek.
Würzner, M.H. (red.) (1977), *Zur deutschen Exilliteratur in den Niederlanden 1933-1940*. Amsterdam, Rodopi.
Würzner, H. en K. Dittrich (red.) (1982), *Nederland en het Duitse Exil 1933-1940*. Amsterdam, Van Gennep.
Würzner, H. (1994), ‘Deutsche Literatur im Exil in den Niederlanden’, in: Würzner en Kröhnke (1994) 11-30.
Würzner, H. en K. Kröhnke (red.) (1994), *Deutsche Literatur im Exil in den Niederlanden 1933-1940*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi.

10. De internationale wortels van de Nederlandse danskunst

Bank, W., J. Kassies et al. (1977), *Sonia Gaskell*. Twee videobanden. Amsterdam, Theaterschool.
Boswinkel, W., D. Koning en J. Schultink (1858), *Het Nederlands Ballet*, Haarlem-Antwerpen, Gottmer & Film Books.
Brummelen, Y.v. (1995), *Lili Green 1885-1977*. Amsterdam, International Theatre & film books.
Buys, C., K. Klein, en Y. Scholten (2001), *Hoor Haar*. Vara-radioprogramma 13 december 1982.
Kurth, P. (2001), *Isadora. The sensational Life of Isadora Duncan*. Londen, Time Warner Books.
Nicolai, C. samenst. (1966), *Het Nationale Ballet met Sonia Gaskell*. Hilversum, AVRO, 1 videoband.
Schaik, E. van (1981), *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse Theaterdans*. Haarlem, De Haan.
Suèr, H. en J. Meurs (1997), *Geheel in de geest van Wagner. De Wagnervereeniging in Nederland 1883-1959*, Amsterdam, Theater Instituut Nederland.
Weetering, C. v.d. en L. Utrecht (1977), *Sonia Gaskell. 'Geloof in wat je danst'*. Zutphen, De Walburg Pers.

11. ‘Ontaarde kunst’ in Nederland

Bons, J. (1974), ‘De nieuwe kunstschool van Paul Citroen’, in: K. Loeb (1974), *Paul Citroen en het Bauhaus*. Utrecht/Antwerpen, Bruna.
Beckmann, M. (1952), *Tagebücher 1940-1950*. 7 mei 1940. München, Piper.
Beckmann, Max (1977) *Max Beckmann*, *Aquerelle und Zeichnungen 1903-1950*.. Catalogus Tentoonstelling. Kunsthalle Bielefeld, Kunsthalle Tübingen, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstituut. Frankfurt/M, 10 oktober 1977-21 mei 1978, nr. 187.
Beckmann, M. (1981), ‘Über meiner malereien’, in: *Triptieken Max Beckmann*. Catalogus tentoonstelling 23 januari - 8 maart 1981. Stedelijk Museum Amsterdam.
Engels, M.T. (1966), *Campendonk als Glasmaler*. Krefeld, s.n
Gerd Arntz (1976), Catalogus tentoonstelling. Haags Gemeente Museum, Nijmegen.
Gropius, W. (1924), ‘Kunst und Technik, eine neue Einheit’, in: *Vivos Voco*. IV.
Heinrich Campendonk (1972), Catalogus tentoonstelling. Inleiding van J. Harten, bijdragen van Th. Däubler, M.T. Engels, e.a. Städtisches Kunsthalle, Düsseldorf, 12 december 1972-21 januari 1973.
Helms, D. (red.) (1976), *Friedrich Vordemberge-Gildewart*, *Schriften und Vorträge*. St. Gallen, Erker.
Hinz, B. (1975), *Malerei im deutschen Faschismus*. München, Henser.
Hofkamp, J. en E. van Uitert (1980), ‘De Nieuwe Kunstschool’, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 31.
Jaffé, Hans Ludwig (1970), *De verboden muze* (1970), Catalogus tentoonstelling. Joods Historisch Museum. 16 april-15 juni 1970, 31. Amsterdam, Stadsdrukkerij.
Spruit-Ledeboer, M.G. (1976), ‘Nederlandsche ceramiek 1900-1975. De verzameling Regnault’, in: het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. Amsterdam/ Assen, Allert de Lange/Van Gorcum.
Straten, H. van (1963), *Hendrik Nicolaas Werkman*, *de drukker van het paradijs*. Amsterdam, Meulenhoff.
Theo Ortmann (1967), Catalogus tentoonstelling. Städtisches Kunsthaus, Bielefeld 15 april-21 mei 1967.

12. Herinneringsliteratuur en ‘postherinneringen’ eerste en tweede generatie Indische schrijvers.

Bal, M. (1999), ‘Verhalende teksten’, in: *Over literatuur*. Muidenberg, Coutinho, 147-175.
Beekman, E.M. (1996), *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies*, *1600-1950*. Oxford, Clarendon Press.
Bloem, M. (1983), *Geen gewoon Indisch meisje*. Haarlem, In de Knipscheer.
Birney, A. (red.) (1998), *Oost-Indische inkt. 400 jaar Indië in de Nederlandse letteren*. Amsterdam/Antwerpen, Contact.
Birney, A. (2001), *Yournael van Cyberney: Internetinkt van Alfred Birney*, *uitgebreid met de top-1000 van de Indische bellettrie*. Haarlem, In de Knipscheer.
Bogaerts, E. (2000), ‘Tussen tekst en herinnering: Maria Dermoûts Java's’, in: *Indische letteren*. Themanummer Maria Dermoût. 15, afl. 2, 50-67.
Boon, S. (1993), ‘Geworteld in Indië’, in: *Pasarkrant*, 1, 6-7.
Boon, S. (1994), ‘Nogmaals, maar nu anders’, in: Bert Paasman e.a. (red.) *Tjalie Robinson*, *de stem van Indisch Nederland*. Den Haag, Stichting Tong Tong, 128-139. Zie ook: http://home.planet.nl/~siemboon/indo.htm.
Captain, E. (2002), *Achter het kawat was Nederland. Indische oorlogservaringen en herinneringen 1942-1995*. Kampen, Kok.
Dermoût, M. (1959), *Nog pas gisteren*. Amsterdam, Querido/De salamander.
Dermoût, M. (1970), *Verzameld werk*. Den Haag/Antwerpen, De Nederlandse boekenclub.
D'Haen, T. (red.) (2002), *Europa Buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Amsterdam, Bert Bakker, 7-159.
Dirkse-Balhan, A. (2000), ‘Een web van verwijzingen. “De juwelen haarkam” van Maria Dermoût’, in: *Indische letteren*, themanummer Maria Dermoût. 15, afl. 2, 83-95.
Dis, A. van (1983), *Nathan Sid*. Amsterdam, Meulenhoff.
Ellemers, J.E. en R.E.F. Vaillant (1985), *Indische Nederlanders en gerepatrieerden*. Muiden, Coutinho.
Freriks, K. (2000), *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût 1888-1962*. Amsterdam, Querido, 2000.
Goedegebuure, J. (1983), ‘De nauwe kloof tussen wal en schip’, in: *Haagse Post*, 30 april 1983.

Greshoff, J. (1957), ‘Maria Dermoûts nieuwe bundel “De juwelen haarkam”’, in: *Het Vaderland*, 3 augustus 1957, gecit. in: Dirkse-Balhan (2000, 88).
Haasse, H. (1948), *Oeroeg*. Amsterdam, Vereeniging ter bevordering van de belangen des boekhandels.
Hirsch, M. (1997), *Family frames: photography*, *narrative and postmemory*. Cambridge, Cambridge University Press.
Holman, T. (2001), *Het blijft toch familie*. Amsterdam, Nijgh en Van Ditmar.
Hylkema, H. en J. van der Velde (1993), *Oeroeg*. Utrecht, Het Nederlands scenario.
Baay, Reggie, ‘Zes jaar Indische letteren (1986-1991): verleden en toekomst’, in: *Indische Letteren* (1992). Afl. 7, 4.
Indische Letteren. (1999). afl 14, 2.
Kousbroek, R. (1992), *Het Oostindisch kampsyndroom*. Amsterdam, Meulenhoff.
Kousbroek, R. (1993), ‘Hella Haasse en haar geboorteland. Een Indisch meisje’, in: *NRC Handelsblad*, 9 april 1993.
Kousbroek, R. (1994), ‘Nogmaals Tjalie Robinson’, in: B. Paasman e.a. (red.), *Tjalie Robinson*, *de stem van Indisch Nederland*. Den Haag, Stichting Tong Tong, 69-80. Niet integraal verschenen in *Vrij Nederland*, 2 juli 1994.
Kousbroek, R. (1995), *Terug naar Negri Pan Erkoms*. Amsterdam, Meulenhoff.
Leest, W. van (1989), ‘Marion Bloem worstelt met het Indo-verleden: Nieuwe roman te fragmentarisch’, in: *De stem*, 28 oktober 1989.
Locher-Scholten, E. (1995), ‘Verwerking en koloniaal trauma - Balans van begrippen’, in: *Bzzlletin* Themanummer Nederland en Nederlandsch-Indië, 25, afl. 228, 3-9.
Lucebert (1949), ‘Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia. Zondag 19 december 1948’, in: *Reflex*, *Orgaan van de experimentele Groep Holland 2*.
Nieuwenhuys, R. (1972), *Oost-Indische spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven*, *vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden*. Amsterdam, Querido.
Pattynama, P. (1994), ‘Oorden en woorden. Over rassenvermenging, interetniciteit en een Indisch meisje’, in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 57, 35-45.
Pattynama, P. (1998), ‘Secrets and Danger: Interracial Sexuality in Louis Couperus's The Hidden Force and Dutch Colonial Culture around 1900’, in: Clancy-Smith, J. en F. Gouda (red.), *Domesticating the Empire: Race*, *Gender*, *and Family Life in French and Dutch Colonialism*. Charlottesville/Londen, University Press of Virginia, 84-107.
Robinson, T. (1948), ‘Nogmaals *Oeroeg*’, in: *Oriëntatie*, 9 juni 1948, herdrukt in: *Pasarkrant*, november 1993.
Seriese, E. (1997), ‘Wie dit lees is gek. Het Indische na Indië’, in: W. Willems, R. Raben, E. Seriese, L. van der Linden en U. Bosma (red.), *Uit Indië geboren. Vier eeuwen familiegeschiedenis*. Zwolle, Waanders Uitgevers. 199-209.
Stam, L. en B. Manschot (1972), ‘De Hueting-affaire’, in, *Massacommunicatie*. 1, afl. 1, 3-16.
Thiam, M.H. (2000), ‘Een wereld vol geesten. Het Molukse animistische volksgeloof in De Tienduizend Dingen’, in: *Indische letteren*. Themanummer Maria Dermoût. 15, afl. 2, 68-82.
Timmerije, A. (2002), *Indisch zwijgen*. Prometheus, Amsterdam.
Visser, H. (1992), *Indië in Holland*. Amsterdam, De Bijenkorf.

Vree, F. van (1999), '"Onze gemartelde bruid" De Japanse bezetting van Indonesië in Nederlandse films en documentaires', in: *Beelden van de Japanse bezetting van Indonesië. Persoonlijke getuigenissen en publieke beeldvorming in Indonesië*, *Japan en Nederland*. Zwolle/Amsterdam, Waanders Uitgevers/Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 202-217.
Willems, W. en A. Cottaar (1984), *Indische Nederlanders. Een onderzoek naar beeldvorming*. Den Haag, Moesson.
Willems, W. (2001), *De uittocht uit Indië 1945-1995*. *De geschiedenis van de Indische Nederlanders*. Amsterdam, Bert Bakker.
Withuis, J. (1994), 'Het verhaal van de een en het zwijgen van de ander. Nationale feestrok, nationale verwerking en de sociologie van de late gevolgen van de Tweede Wereldoorlog', in: *Vier wijzen van omzien. Hulpverlening aan oorlogsgetroffenen in perspectief*. Assen, Van Gorcum/Centrum '45, 46-64.
Woude, J. van der (1973), *Maria Dermoût. De vrouw en de schrijfster*. Den Haag, Nijgh en Van Ditmar.
Young, J. (1993), *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven/Londen, Yale University Press.
Zonneveld, P. van (2002), 'Indische literatuur van de twintigste eeuw', in: T. D'Haen (red.), *Europa Buitengaats. Koloniale en postkoloniale literaturen in Europese talen*. Amsterdam, Bert Bakker, 133-159.

13. De ommezwaai van een zwarte acteur op het Nederlands toneel

Albach, B. (1982), ‘Weerklank van het Duitse toneel in Nederland’, in: K. Dittrich, P. Blom en F. Bool (red.) (1982).
Arocha, J. (1999), *Ombligados de Ananse; Hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-CES.
Bergh, H. van den (1970), ‘Weinig kansen voor negeracteur’, in: *Het Parool*, 7 december 1970.
Botman, M., N. Jouwe en G. Wekker (red.) (2001), *Caleidoscopische visies. De zwarte*, *migranten- en vluchtelingen- vrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam: Koninklijk Instituut voor de Tropen.
Buschman, M. (1998), ‘Wat hebben we gelachen! Het bruisende leven van Otto Sterman’, in: *Onvoltooid verleden*, 1998, nr. 2.
Claassen, J. en J. Brouwer (z.j.), ‘De zwerftocht van Donald Jones’, in: *Ons Amsterdam*, 48, 11.
Dittrich, K., P. Blom en F. Bool (red.) (1982), *Berlijn-Amsterdam 1920-1940*, *wisselwerkingen*. Amsterdam, Quirido's Uitgeverij.
Faber, J. (1939), ‘De neger en het tooneel’, in: *Ons Tooneel*, oktober 1939.
Fortgens, Gui (1969), ‘De nieuwe baas van Teleac. A.A. Sterman bekent pittig kleur en looft de luiheid’, in: *TeleVizier* 1969 (datum onbekend).
Gagliostri (1853), ‘De Negerhut’, in: *De Telegrafist*, 2 april 1853.
Groeneboer, J. en H. Berg (red.) (1995), *...Dat is de kleine man...100 jaar joden in het Amsterdamse amusement*, *1840-1940*. Amsterdam/Zwolle, Joods Historisch Museum/Waanders.
Groeneboer, J. (2001), ‘Passagieren op de Zeedijk’, in: *Ons Amsterdam*, november 2001.
Heide, A. van der (1996), ‘Bloedverwanten: Otto en Ann-Margareth’, in: *HP/De Tijd*, 26 april 1996.
Hoving, Isabel en Gabbi Mesters (2001), ‘Een vrouw die danst in de regen. Strategieën van zwarte, migranten- en vluchtelingenvrouwen in literatuur, theater en film’, in: Maayke Botman, Nancy Jouwe en Gloria Wekker (red.), *Caleidoscopische visies*. Amsterdam, Koninklijk Instituut voor de Tropen.
Hughes, Langston (1922), *Negro*. (Onbekende vertaling in archief Otto Sterman.)
Ingen, Dries van (1982), ‘Bloed en bodem van de Papalagi’, in: *NRC Handelsblad*, 5 juni 1982.
Jansen van Galen, J. (2000), *Hetenachtsdroom. Suriname*, *erfenis van de slavernij*. Amsterdam/Antwerpen, Contact.
Jong, A.M. de (z.j.), *Amsterdam bij nacht*. Schetsen. Amsterdam.
Klöters, J. (1987), *100 jaar amusement in Nederland*. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij.
Leeuwen, Ko van (1985), ‘Otto Sterman vijftig jaar toneelspeler’, in: *Haarlems Dagblad*, 23 november 1985.
Loggem, M. van (1956), *Meesters der negervertelkunst*. Amsterdam, Meulenhoff.
Maduro, E. (1986), ‘Nos a bai Ulanda - Antillianen in Nederland 1634-1954’, in: Meel, P. (1999), *Tussen autonomie en onafhankelijkheid; Nederlands-Surinaamse betrekkingen 1954-1981*. Leiden, KITLV Uitgeverij.
Oostindië, G. en E. Maduro (red.) (1986), *In het land van de overheerser II: Antillianen en Surinamers in Nederland 1634 / 1667-1954*. Dordrecht, Foris Publications.
Openneer, H. (1994), ‘Annie Sterman’, in: *NJA-Bulletin*, december 1994.

Paasman, A.N. (1984), *Reinhart: Nederlandse literatuur en slavernij ten tijde van de Verlichting*. Diss. Universiteit van Amsterdam.
Pleij, S. (1999), 'Ik ben een vreemd ding', in: *De Groene Amsterdammer*, 23 juni 1999.
Rossem, M. van (1992), 'Bloedverwanten: Donald en John Jones', in: *HP/De Tijd*, 16 oktober 1992.
Smeets, M. (1988), 'De volhouder', in: *Man*, mei 1988.
Otto Sterman (1957), 'Open brief aan Wim Kan', in: *Het Parool*, 3 april 1957; *Het Vrije Volk*, 29 maart 1957.
Sterman, O. (1989), 'De muziekweken waren onvergetelijke tijden', in: *Herinneringen aan 70 jaar AG*. Uitgegeven ter gelegenheid van de Vereniging Arbeiders Gemeenschap der Woodbrookers 1919-1989. Zeewolde,
Vuijsje, H. (1986), *Vermoorde onschuld. Etnisch verschil als Hollands taboe*. Amsterdam, Uitgeverij Bert Bakker.
Weldon Johnson, James (1927), *God's trombones*. New York, Viking Press
Wilbrink, Maurice (1993), 'Donald Jones is kwaad: "Racisten moet je een ram geven"', in: *Haarlems Dagblad*, 20 maart 1993.
Winter, Nicolaas Simon van (1774), *Monzongo*, *of de koningklyke slaaf*, Amsterdam, by Pieter Meijer
Zoete, F.W. de (1990), 'Een gezonde kleur', in: *Hervormd Nederland*, 5 mei 1990.
Krantenknipsels van Theater Instituut Nederland, Archief Otto Sterman en Archief Prins Kaya (bij auteur).

14. 'Mar alles swijde...'

Abongra (1952), ‘It bosk’, ‘Forjit it net...’ (gedichten; vert. A. Wadman), in: *De Tsjerne. Litterair Tydskrift*, IX, jrg. 7, 293.
Bergstra, F. (1946), ‘Problemen om it Fryske folkskarakter’, in: *De Tsjerne. Litterair Tydskrift*, XI, jrg. 1, 298-310.
Brouwer, J.H., J. Haantjes en P. Sipma (red.) (1966), *Gysbert Japicx Wurken*. Bolsward, A.J. Osinga N.V.
Brouwer, J.H. (1958), ‘Wandeling door de Friese lettertuin’, in: J.H. Brouwer (red.), *Encyclopedie van Friesland*. Amsterdam/Brussel, Elsevier.
Bruma, E. (1952), ‘De Fûke’ (vert. D.A. Tamminga), in: *De Tsjerne. Litterair Tydskrift* no. IX jrg. 7, 276-287.
Folkertsma, E.B., F. Schurer, M. Sikkema, D.A. Tamminga en A. Wadman (red.) (1952), *De Tsjerne. Litterair tydskrift*, IX, jrg. 7. Dokkum, Fa. J. Kamminga.
Gysbert J. (1966 [oorspr. 1668]), ‘Reamer en Sape’, in: J.H. Brouwer et.al. (1966), 54-62.
Hoefte, R. en P. Meel, (red.) (2001), *20th Century Suriname. Continuities and Discontinuities in a New World Society*. Kingston/Leiden, Ian Randle Publishers/KITLV.

Meel, P. (1999), *Tussen autonomie en onafhankelijkheid. Nederlands-Surinaamse betrekkingen 1954-1961*. Leiden, KITLV Uitgeverij.
Neck-Yoder, H. van (2001), '"Yu gowtu kankan". Treasures, Translators and Tricksters. Twentieth Century Literature from Suriname', in: R. Hoefte en P. Meel, T. Oppewal en P. Boorsma (1994), *Spiegel van de Friese poëzie van de zeventiende eeuw tot heden*. Amsterdam, Meulenhoff.
'Wurd foarof', in: *De Tsjerne. Litterair Tydskrift*, IX, jrg. 7, 257, (1952).
Sedney, J. (1952), 'It stribjen fan "Wie Eegie Sanie"' in: *De Tsjerne. Litterair Tydskrift*, IX, jrg. 7, 289-293.
Voorhoeve, J. (1952), 'In puber fan sawn' (vert. D.A. Tamminga), in: *De Tsjerne. Litterair Tydskrift*, IX jrg. 7, 268-272.

15. Een artistiek bemiddelaar tussen Nederland en Suriname

Abegg, L. (1998), *Erwin de Vries*, *beeldhouwer*, *schilder/ Erwin de Vries*, *sculptor*, *painter. 50-jarig jubileum/50th anniversary 1998-1948 Suriname-Nederland*. Eigen beheer.
Bertheux, M. (1999), *Culturele diversiteit in Nederlands musea: 32 interculturele projecten 1994-1998*. Amsterdam, Mondriaan Stichting.
Binnendijk, C. van en P. Faber (2000), *Beeldende kunst in Suriname - de twintigste eeuw*. Amsterdam, KIT Publishers.
Bruijn, M. de (2000), 'Jonge schilders in Suriname', *in: Tableau. Fine arts magazine*. 22, 3, 89-95.
Dokter, B. en C. van Lakerveld (red.) (1996), *Een kunstolympiade in Amsterdam. Reconstructie van de tentoonstelling D.O.O.D 1936*. Zwolle/Amsterdam, Waanders Uitgevers i.s.m. Gemeentearchief Amsterdam.
Boen, T. (1977), 'Nola Hatterman vertelt', in: *Famiri. Maandblad voor Surinamers in Nederland*, 1, 6.
Hatterman, N. (1957), 'Beeldende kunst in Suriname', in: *Culturele activiteit in Suriname*, *beginselen*, *feiten en problemen*. Paramaribo, Stichting Cultureel Centrum Suriname.
Hatterman, N. (1968), Brief aan Judith de Kom, 12-6-1968. Archief Vereniging Ons Suriname.
Hatterman, N. (1975), *Beeldende kunst in Suriname*. Paramaribo, Bolivar Editions, 28.
Jansen van Galen, J. (1996), 'Het blanke masker van Nola Hatterman. Twintig jaar beeldende kunst in Suriname, een expositie in het Stedelijk Museum', in: *Het Parool*, 14 december 1996, 43.
Jansen van Galen, J. (2000), *Hetenachtsdroom-Suriname. Erfenis van de slavernij*, Amsterdam, Contact.
Havelaar, J. (1919), *Jan Sluijters. Afbeeldingen naar zijn oeuvre*, *uitgegeven in het jaar 1919 met een voorrede van Just Havelaar*. Amsterdam, Uitgeversmaatschappij De hooge brug.
Juffermans, J. en N. Bakker (1981), *Jan Sluijters*, *schilder*. Mijdrecht, Tableau.
Kagie, R. (1989), *De eerste neger*. Houten, Het Wereldvenster.
Knuttel, G. (1937), *Jan Sluijters*, *een beschouwing over zijn werk*. Den Haag, Kunsthandel G.J. Nieuwenhuizen.

Landbrug, C. (1981), Bandopname van ongepubliceerd interview met Nola Hatterman, archief Vereniging Ons Suriname.
Leviticus, W. (1951), 'Weerzien met Nola Hatterman. Tussen leed en laaiende levensvreugde', in: *Elseviers Weekblad*, 28 april 1951.
Linden, F. van der (1996), 'Geloof, dood en liefde. Interview met Rudi Fuchs', in: *NRC Handelsblad* 2 november 1996.
Mededelingenblad van de Vereniging Ons Suriname, november 1950; juni 1951.
Meijer, E. (1985), *Farawe Acht kunstenaars van Surinaamse oorsprong*. Heusden, Aldus Uitgevers.
Moedig, P. (1989), *Folder bij tentoonstelling Surinaamse kunstenaars die in Amsterdam wonen en werken*. Ter gelegenheid van zeventig-jarig bestaan van de Vereniging Ons Suriname. Archief VOS.
Nauta, M. (1945), *Kunst in vrijheid*. Catalogus tentoonstelling *Kunst in vrijheid*. Amsterdam, Rijksmuseum. September-oktober 1945.
Niemel, B. en R. van Broekhoven (1982), 'Weg uit Nederland'. Interview met Nola Hatterman, VPRO radio 24 oktober 1982.
Ottes, L. (1999), *Nola Hatterman. Haar leven en werk*. Doctoraalscriptie Kunstgeschiedenis, Nijmegen.
Rijkaard, C. (1991), 'De besten, de rijken, de top', in: *Dignity*, november 1991.
Rooij, F. de (1997), 'Verslaafd aan de mens', in: *Contrast. Weekblad over de multiculturele samenleving*, 4, 34, 10-11.
Söhngen, K. (1999), 'Nola (Hendrika Petronella) Hatterman. Amsterdam 1899-Brokopondo 1984', in: C. Blotkamp en Y. Koopmans (red.) (1999), *Magie en Zakelijkheid. Realistische schilderkunst in Nederland 1925-1945*. Zwolle/Arnhem, Waanders Uitgevers i.s.m Museum voor Moderne Kunst Arnhem.
Sticusajournaal (1972), Surinaamse Galerie, Runstraat 19, Amsterdam. 2 (5), 7.
Sticusajournaal (1974), Galerie 'Srefidensi' in Amsterdam geopend. 4 (7), 8.
Stipriaan, A. van (2001), 'Roads to the Roots or Stuck in the Mud? The Development of a Surinamese Art World', in: *20th Century Suriname. Continuities and discontinuities in a New World Society*. R. Hoefte en P. Meel (red.) (2001) Jamaica/Leiden: Ian Randle Publishers/KITLV Press.
Veen, F. van der (1996), 'Kunst uit Suriname', in: *Internationale Samenwerking*. December 1996.
Weltak, M. (1991), 'Ik wil geen neger in de huiskamer hangen', in: *De West*, 7 december 1991.
De Westindiër (1952). Surinaams-Antilliaans blad. 1, 13.
Zichem, F. (1982), *Nola Hatterman*, *de konsekwente keuze*. Documentaire NOS-programma *Beeldspraak*, uitgezonden 19 januari 1982.

16. De gedaanteverwisseling van een Indische verhalenverteller

Beekman, E.M. (1998), *Paradijzen van weleer. Koloniale literatuur uit Nederlands-Indië*, *1600-1950*. (Vert. M. van der Marel en R. Wezel.) Amsterdam, Prometheus.

Berg, J. van den (1993), ‘Tjalie Robinson als cartoonist’, in: *Indische Letteren*, 8, 1, 19-26.

Freriks, K. (2000), *Geheim Indië. Het leven van Maria Dermoût*, *1888-1962*. Amsterdam, Querido, 225-236.
Kousbroek, R. (1987), 'Lief Java. Kijken door Tjalie Robinsons ogen, dat is het kunstwerk', in: *Cultureel Supplement* van *NRC Handelsblad*, 4 december 1987, 2-3.
Onze Brug (1957), 4, 4 juni 1957, 4.
Mahieu, V. (1992), *Verzameld werk*. Amsterdam, Querido.
Paasman, B. (1998), 'Tjalie Robinson als tussenfiguur', in: E. Leynse en M. van Kempen (red.) (1998), *Tussenfiguren. Schrijvers tussen de culturen*. Amsterdam, Het Spinhuis, 211-223.
Robinson, T. (1979), *Piekerans van een straatslijper*. Twee delen. Den Haag, Moesson.
Robinson, T. (1955), 'Cultuur in hoger sferen. Het zwoele Oosten', in: *Gerilja*, 1, 10 januari 1955, 1, 53-61.
Veenkamp, C. (1997), 'Oriëntatie of desoriëntatie? Over het cultureel-literaire tijdschrift Oriëntatie', in: *Indische Letteren*, 12, 1, 13-25.
Willems, W. (1994), 'Tjalie Robinson, een vooruitziend migrant', in: B. Paasman e.a. (red.) (1994), *Tjalie Robinson*, *de stem van Indisch Nederland*. Den Haag, Stichting Tong Tong, 15-24.
Willems, W. (2001), *De Uittocht uit Indië. De geschiedenis van Indische Nederlanders*, *1945-1995*. Amsterdam, Bert Bakker.

17. De rol van gekleurde acteurs in Nederlandse televisiehumor

Coleman, R.M. (1998), *African American viewers and the Black situation comedy - situating racial humor*. New York, Garland.
Hanenberg, P. van den en F. Verhallen (1996), *Het is weer tijd om te bepalen waar het allemaal op staat. Nederlands cabaret 1970-1995*. Amsterdam, Nijgh en Van Ditmar.
Klöters, J. (1987), *100 jaar amusement in Nederland*. 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij.
Krijn, D. (1980), *Bonte pracht*, *vederdracht. Geschiedenis van de revue in Nederland*. Zutphen, Walburg Pers.
Kuipers, G. (1997), 'De strenge regels van de etnische grap: over de mogelijkheden en beperkingen van allochtone humoristen', in: *Sketch. Vakblad voor theateramusement*, 15, afl. 4, 42-49.
Nederveen Pieterse, J. (1991), *Wit over zwart: Beelden van Afrika en zwarten in de westerse populaire cultuur*. Amsterdam, Koninklijk Instituut voor de Tropen.
Schmidt, A.M.G. (1986), *Tot hier toe: Gedichten en liedjes voor toneel*, *radio en televisie 1938-1985*. Amsterdam, Querido.
Vogel, H. (2000), *Wacht maar tot ik dood ben. Annie M.G Schmidt: Haar leven en werk voor theater*, *radio en tv*. Amsterdam, Theaterinstituut Nederland/ Strengholt.
Vuijsje, H. (1997), *Correct. Weldenkend Nederland sinds de jaren zestig*. Amsterdam/Antwerpen, Contact.

18. Lezen in een Caraïbische context

Bedacht, R. (1994), *Kwetsbaar in de tijd. Gedichten 1980-1994*. Amsterdam, Boekhandel Pölki/ Openbare Bibliotheken Amsterdam-Zuidoost.

Bernlef, J. (1978), ‘Een lek in het zwijgen’, in: J. Bernlef, *Het ontplofte gedicht*. Amsterdam, Querido, 114-119.
Bloem, R. (1980), ‘Hans Faverey’, in: *Kritisch Literatuur Lexicon*. mei 1980, 10.
Bloem, R. (1982), ‘Wat er toe doende: over het lezen van Hans Faverey’, in: T. van Deel, R.L.K. Fokkema en J. Hoogteijling (red.), *Over gedichten gesproken. Analyses van gedichten*. Groningen, Wolters-Noordhoff, 45-54.
Bloem, R. (1983), ‘Verdwijnen in niemandsland. Thema's en variaties in de poëzie van Hans Faverey’, in: *Vrij Nederland*, 22 oktober 1983.
Bloem, R. (1984), ‘Minder dan geen tijd’, in: H. Faverey, *Gezicht op Rhenen*. Baarn, Atalanta Pers, 7-9.
Donselaar, J. van (1989) (2e dr. herz.), *Woordenboek van het Surinaams-Nederlands*. Muiderberg, Coutinho.
Faverey, H. (1986), *Gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Faverey, H. (1983), *Zijden kettingen*. Amsterdam, De Bezige Bij/BBPoëzie).
Faverey, H. (1993), *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, De Bezige Bij.
Faverey, H. (2000), *Springvossen. Nagelaten gedichten*. Samenstelling Lela Zeckovic. Nawoord Gerrit Krol. Amsterdam, De Bezige Bij.
Gobardhan-Rambocus, L. (1996), ‘Poëzie in het onderwijs’, in: *Tropisch Nederlands*, 1, nr. 4, 4-5.
Gobardhan-Rambocus, L. (2001), *Onderwijs als sleutel tot maatschappelijke vooruitgang: Een taal- en onderwijsgeschiedenis van Suriname*, *1651-1975*. Diss. Zutphen, Walburg Pers.
Hartkamp, Martin (1990), ‘De ijzigste leegte ontregeld’, in: *Leeuwarder Courant*, 10 augustus 1990.
Heite, H.R. (1971), ‘Hans Faverey, een gesprek’, in: *Soma*, 2, nr. 13, 27-33.
Helman, A. (1974), ‘Over “nationale” letterkunde’, in: *Sticusa Journaal*, 4, nr. 8, 3-6.
Jones, F.R. (1998), ‘A leak in the silence. The poetry of Hans Faverey’, in: *Caribbean literature from Suriname*, *the Netherlands Antilles*, *Aruba*, *and the Netherlands: a special issue. Callaloo*, 21, nr. 3, 458-465.
Kempen, M. van (1990), ‘Edgar Cairo’, in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*, afl. 36, 20.
Kempen, M. van (red.) (1995), *Spiegel van de Surinaamse poëzie: van de oude liedkunst tot de jongste dichters*, Amsterdam, Meulenhoff.
Kempen, M. van (1998a), ‘Een negerdichter die zichzelf wegzong: over de poëzie van Bernardo Ashetu’, in: *Bzzlletin*, 27, nr. 255, 50-59.
Kempen, M. van (1998b), *Kijk vreesloos in de spiegel. Albert Helman 1903-1996: notities*, *nota's*, *noteringen*. Haarlem, In de Knipscheer.
Kempen, M. van (2000). ‘“Ik ben een neger.” Poëzie als graf voor Surinaamse demonen’, in: *Poëziekrant*, 24 (2000), nr. 3, 36-41.
Kempen, M.H.G. van (2002), *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. 5 delen. Diss. Paramaribo, Okopipi.
Middag, G. (1990), ‘Een kortstondige huif over het zijnde. Gedichten van Hans Faverey’, in: *NRC Handelsblad*, 13 juli 1990.
Middag, G. (1991), ‘Hans Faverey’, in: *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*, mei 1991, 21.

Moor, E., J. Joan Vaseur-Rellum en G. Donner (1997), *Fa yu e tron leisibakru: literatuurmethode voor het Voortgezet Onderwijs op Seniorenniveau*. Paramaribo, Sectie Nederlands van het Instituut voor de Opleiding van Leraren.
Möring, M. (2001), 'Daar hoor ik thuis', in: *Vrij Nederland*, 17 maart 2001, 51-53.
Neck-Yoder, H. van (2000), 'Zo sprak Zoon tot Spin. Hans Faverey en de Caraïbische poëtische traditie', in: *Literatuur*, 17, nr. 3, 159-166.
Nijmeijer, P. (1981), 'Het stilzetten van het leven', in: *de Volkskrant*, 18 september 1981.
Pos, Hugo (1982a), 'Bij het overlijden van Bernardo Ashetu', in: *Jere*, 8, nr. 50, 5.
Pos, Hugo (1982b), 'Bernardo Ashetu', in: *De Ware Tijd*, 8 oktober 1982.
Reugebrink, M. (1990), 'Aan zichzelf ontroofd', in: *Nieuwsblad van het Noorden*, 31 augustus 1990.
[Span, H.] (1987), 'Tussen vaderland en moederland. Surinaamse literatuur in Nederland'. Tekst van een radio-uitzending van 21-7-1987. In: *Literama*, 22, nr. 3/4, 62-70.
Speliers, H. (1986), 'Hoe zet je de zon stil. Een weg door de gedichten van Hans Faverey', in: *Elseviers Magazine*, 30 augustus 1986.
Voltaire (1995 [1759]), *Candide ou l'Optimisme*. Texte intégral. Parijs, Librio, nr. 31.

19. De nieuw-Nederlandse afvaardiging naar het Songfestival 1964-2001

Feddersen, Jan (2000), *Merci, Jury! Die Geschichte des Grand Prix Eurovision de la Chanson. Zahlen - Daten - Stories*. Wenen, Döcker Verlag.
Gambaccini, P., J. Rice en T. Brown, T. (1999), *The Complete Eurovision Song Contest Companion*. Londen, Pavilion Books.
Gelder, Henk van (2001), 'De puberdepressies van een muzikale asceet', in: *NRC Handelsblad*, 5 mei 2001.
Gelder, Henk van (2002), 'Noorwegen: weer o punten', in: *NRC Handelsblad*, 25 en 26 mei.

Mutsaers, L. (1987), *Pop Utrecht*. Utrecht, Matrijs.
Mutsaers, L. (1989), *Rockin' Ramona. Een gekleurde kijk op de bakermat van de Nederpop*. Den Haag, Sdu.
Mutsaers, L. (1998), *Beat Crazy*. Diss. Universiteit Utrecht.
Pleij, H. (1998), *Hollands welbehagen*. Amsterdam, Prometheus.
Thorsson, L. (1999), *Melodi Festivalen*. Stockholm, Premium Förlag.
Walraven, H., Willems, G. (2000), *Dinge-dong. Het Eurovisie Songfestival in de twintigste eeuw*. Amsterdam, Forum.
Zandt, L. in 't (1998), 'De geschiedenis van het Eurovisie Songfestival, deel 12, 1966 - Merci jury in Luxemburg', in: *Eurovision Artists News*, jrg. 1998-1999, nr. 2.

20. Breytenbach in Nederland

Akerman, A. (1978), 'Bert Schierbeek en Zuid-Afrika', in: *BZZLETIN*, 7, 58. September 1978, 67-69.
Bakker, J.H. (1999), '"Zuid-Afrika is een soort Atlantis geworden". Breyten Breytenbach: de regenboognatie is gestorven', in: *Noordhollands Dagblad*, 11 februari 1999. Bespreking van Breyten Breytenbachs *Hondenhart*.
Beleidsnotitie cultuur en ontwikkeling (1995), Den Haag, Hivos.
Berge, H.C. ten, K. Fens en H. Oosterhuis (1973), 'Rapport van de jury voor de Lucy B. en C.W. van der Hoogt-prijs 1972', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden*. Met verslag van de toekenning en dankwoord van Breytenbach. Leiden, Brill, 303-308.
Berge, H.C. ten (1975), 'Dichter zonder taal, schilder zonder ogen', in: *De Gids*, 138, 9, 565-576. Ook in: H.C. ten Berge (1980), *Levenstekens en Doodssinjalen*. Amsterdam, De Bezige Bij, 285-310.
Bernlef, J. (2001), 'The Dutch invented jazz', in: J. Bernlef (2001), *Tegenliggers. Portretten en ontmoetingen*. Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij, 55-81.
Blom, O. (1999), 'Poëzie houdt me van de straat', in: *Trouw*, 30 oktober 1999, 23. (Interview met Esther Jansma.)
B., v. [Von Bose] (1968), 'Breyten Breytenbach ontving prijs', in: *Zuid-Afrika*, (45) 10. Novemberdecember 1968, 146.
Bloem, R. (1972), 'Breyten Breytenbach: Keihard formidabel'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *Skryt* in: *Vrij Nederland*, 18 november 1972.

Bossema, W. (1993), ‘Het land staat blank van het bloed’. Bespreking van Breyten Breytenbachs *Terugkeer naar het paradijs* in: *de Volkskrant*, 20 augustus 1993.
Braam, C. (1993), *De bokkeslachter*. Amsterdam, Meulenhoff.
Breytenbach, B., *Skryt. Om 'n sinkende skip blou te verf*. (Tweetalige uitgave [1972]; vert. A. van Dis [1983], derde druk. De eerste en tweede (vermeerderde) druk verscheen in de Poetry International Serie, in resp. 1972 en 1976.) Amsterdam, Meulenhoff.
Breytenbach, B. (1974), *De boom achter de maan. Verhalen*. (Vert. A. van Dis en J. Louter.) Amsterdam, Van Gennep.
Breytenbach, B. (1976), ‘De belijdenis van een dichter in gevangenschap’, in: *Zuid-Afrika*, 53, 1, 11-13. (Verklaring van Breytenbach voor de rechtbank.)
Breytenbach, B. (1977), *Een seizoen in het paradijs. Dagverhaal*, *nachttaal. Binnenreis*, *geschreven met gesloten ogen*. (Vert. A. van Dis en H. Ester [1980a]; voorwoord door André Brink. Oorspr. titel: '*n Seizoen in die paradys*.) Amsterdam, Meulenhoff.
Breytenbach, B. (1980b), *Vingermaan*. Tekeningen uit Pretoria. Met bijdragen van H.C. ten Berge, Rutger Kopland, Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Bert Schierbeek. Amsterdam, Meulenhoff/Galerie Espace.
Breytenbach, B. (1984a), *Spiegeldood*. Verhalen uit *Mouroir* (1983). (Vert. G. de Blaauw.) Amsterdam, Meulenhoff.
Breytenbach, B. (1983), *De ware bekentenissen van een witte terrorist gevolgd door kanttekeningen*, *tien gedichten en het Okhela-manifest*. (Vert. G. de Blaauw en A. van Dis [1984b]; oorspr. titel: *The True Confessions of an Albino Terrorist*.) Amsterdam, Van Gennep.
Breytenbach, B. (1986), *De andere kant van de vrijheid*. Essays en werkboek. (Vert. G. de Blaauw en M. Polman; oorspr. titel: *End Papers*.) Amsterdam, Van Gennep.
Breytenbach, B. (1993), *Terugkeer naar het paradijs. Een Afrikaans journaal*. (Vert. M. Flothuis; oorspr. titel: *Return to Paradise. An African Journal*.) Amsterdam, Van Gennep/Meulenhoff.
Breytenbach, B. (1991), ‘Schilderen en schrijven voor Afrika’, in: M. Hoogendonk, N. Maas e.a. *Breyten Breytenbach. Uit de eerste hand*. Schilderijen, tekeningen en essays. Amsterdam/Haarlem, Meulenhoff/Frans Hals Museum, 20-33, 34-52, 53-72.
Breytenbach, B. (1995b), *Africa needs to reinvent itself in order to survive*. J.M. den Uyl-lezing, 27 januari 1995. Voorwoord: Joop van Tijn. Amsterdam, Stichting Dr. J.M. den Uyl-lezing.
Breytenbach, B. (1996a), *Denkend vuur*. (Vert. M. Polman; oorspr. titel: *The Memory of Birds in Times of Revolution*.) Amsterdam, Meulenhoff/Van Gennep.
Breytenbach, B. (1996b), *Cadavre exquis*. Vincent van Gogh-lezing, 21 juni 1996. Den Bosch, Het Noordbrabants Genootschap. (Ongepubliceerde tekst.)
Breytenbach, B. (1997), ‘Espace and time’, in: M. Hoogendonk (red.) (1997), *Galerie Espace. 40 jaar. Ruimte voor eigentijdse kunst*. Abcoude/Haarlem, Uniepers/Frans Halsmuseum, 94.
Breytenbach, B. (2000a), ‘De tijd van het getij (in het spoor van de overgang)’ (vert. F.J. Dijksterhuis; lezing uitgesproken op 21 juni 1994), in: *De lezingen gebundeld. De teksten van de Magister Alvinuslezingen in de Martinikerk te Sneek 1994-2000*. (Oorspr. titel: ‘The time of the tide’.) 5-33.

Breytenbach, B. (2000b), ‘Voorwoord’, in: Jan Kees van de Werk, *De karavaan van de verbeelding. Van Gorée naar Timboektoe*. Amsterdam/Den Haag, KIT Publishers/Hivos, 7-8.

Breytenbach, B. (2001), *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte 1964-1975*. Kaapstad/ Pretoria/Johannesburg, Human en Rousseau.
Brink, A.P. (1972), 'Breyten Breytenbach: sestiger malgré lui', in: *Raster*, 142-149.
Büch, B. (1984), 'Breytenbach: een roman lukt me niet', in: *Het Parool*, 20 juni 1984.
Campert, R. e.a. (z.j., [1976]), *aan breyten breytenbach*. Gedichten van o.a. Remco Campert, Sjoerd Kuyper, E. van Vliet, Gerrit Komrij, J. Bernlef, C. Buddingh'. Rotterdam, Rotterdamse Kunststichting.
Coetzee, J.M. (2001), 'The Memoirs of Breyten Breytenbach', in: J.M. Coetzee (2001), *Stranger Shores*. Essays 1986-1999. Londen, Secker en Warburg, 304-317.
Coninck, H. de (1995), 'Twee gedichten'. In: H. de Coninck (1995), *De vliegende keeper*. Amsterdam, De Arbeiderspers, 32-35.
Deudney-Theron, E. (1991), 'Metapoëtiese raakpunte in die poësie van Gerrit Kouwenaar en Breyten Breytenbach', in: *Literator*, 12, 2, augustus 1991, 49-58.
Dewulf, B. (1987), 'Poëzie als ontsnappingspoging'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *De ongedanste dans*' in: *De Morgen*, 17 oktober 1987.
Die Transvaler (1986), 'Uitlander leer taal op vreemde manier'. 17 Januari 1986.
Dimitriu, I. (1997), 'Approaches to Translation. Interview with Breyten Breytenbach', in: *Current Writing*. Text and Reception in Southern Africa. 9, nr. 1, april 1997, 68-96.
Dis, A. van (1974), 'Tien boeken van Breyten Breytenbach', in: *De Vlaamse Gids*. Breytenbachnummer 58, 6, juni 1974, 40-52.
Dis, A. van (1997a), 'Brief aan Eva Bendien en Rutger Noordhoek Hegt', in: M. Hoogendonk (red.), *Galerie Espace 40 jaar. Ruimte voor eigentijdse kunst*. Abcoude/ Haarlem, Uniepers/Frans Halsmuseum, 100.
Dis, A. van (1997b), *Een waarze sat*. Groningen, Wolters-Noordhoff.
Elst, J. van der (1993), 'Lucebert versus Breytenbach', in: J.P. Snapper en T.F. Shannon (red.) (1993), *The Berkely Conference on Dutch Literature 1991. Europe 1992: Dutch Literature in an International Context*. Publications of the American Association for Netherlandic Studies. Lanham/New York/Londen, University Press of America, 133-155.
Ester, H. (1983), 'Poëtische virtuositeit en aardse betrokkenheid', in: *Jan Campertprijzen 1983*. Den Haag, BZZTôH, 7- 23.
Gilfillan, F.R. (1991), 'Breytenbach in Nederland', in: *Stilet*, III, 2, september 1991, 7-18.
Goedegebuure, J. (1993), 'De weerklank wordt door de situatie bepaald'. Breyten Breytenbach in de spiegel van de Nederlandse kritiek. In: *Literatuur*, 4, 217-222.
Groen, J. (1984), 'Dodencel altijd hoorbaar als het ruisen van de zee'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *De ware bekentenissen van een witte terrorist* in: *de Volkskrant*, 8 juni 1984, 18.
Hammink, R. (1995), 'Als zoetheid voor m'n oor...' Absurde schilder/schrijver Breyten Breytenbach. In: *De Telegraaf*, 30 september 1995, 4-5.
Heyting, L. (1998), 'Ik bloei en gedij bij regelmatigheid'. Interview met Esther Jansma in: *NRC Handelsblad*, 10 juli 1998, 23.
Hoogendonk, M., N. Maas e.a. (1995), *Breyten Breytenbach. Uit de eerste hand*. Haarlem/Amsterdam, Frans Hals Museum/Meulenhoff.

Hoogendonk, M. (red.) (1997), *Galerie Espace 40 jaar. Ruimte voor eigentijdse kunst*. Abcoude/Haarlem, Uitgeverij Uniepers/Frans Halsmuseum.
Izindaba. (1995), 'Rasnomade ontvangt Jacobus van Looy-prijs'. Oktober - november 1995.
Jessurun d'Oliviera, H.U. (1989), 'Oogsten in de dwaaltuin. Een rondleiding', in: K. Fens en H. Verdaasdonk (red.) (1989), *Op eigen gronden*. Opstellen aangeboden aan Prof. Dr. J.J. Oversteegen ter gelegenheid van zijn afscheid als Hoogleraar Theoretische Literatuurwetenschap aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Utrecht, HES Uitgevers, 113-125.
Jonckheere, W. (1999), *Van Mafeking tot Robbeneiland. Zuid-Afrika in de Nederlandse literatuur 1896-1996*. Nijmegen, Vantilt.
Komrij, G. (1974), 'Geschilde en gebraden dichters'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *De boom achter de maan* in: *Vrij Nederland*, 7 september 1974.
Kuipers, W. (1984). 'Breytenbachs paradijs van dood vervuld'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *Spiegeldood* in: *de Volkskrant*, 13 April 1984.
Lucebert (1980). 'Breyten Breytenbach mag de maan zien', in: Breyten Breytenbach e.a. (1980), *Vingermaan*. Amsterdam, Meulenhoff/Galerie Espace, 20-22.
Lucebert (1981), 'Breyten Breytenbach mag de Maan zien', in: Lucebert (1981), *Oogsten in de Dwaaltuin*. Amsterdam, De Bezige Bij, 28-30.
Michel, K. (1998). 'Speling zoeken', in: R. Kopland (1998), *Mooi*, *maar dat is het woord niet*. Amsterdam, Van Oorschot, 74-82.
Mooij, M. (1974), 'Breytenbach in Rotterdam', in: *De Vlaamse Gids*, Breytenbach-nummer 58, 6, 54-58.
Nuis, A. (1977), 'De taal van het eerste land', in: *Tirade*, 21, 222, 137-143.
Nuis, A. (1986), 'De valse rechtvaardigen met een koel oog bezien', in: *de Volkskrant*, 21 maart 1986, 16.
Offenberg, W. (1975), 'Breyten Breytenbach misleid romanticus of terrorist in spé?', in: *Trouw*, 18 november 1975, 7.
Offermans, C. (1980), 'Mijn land mijn land o bloederige anus'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *Een seizoen in het paradijs* in: *De Groene Amsterdammer*, 30 december 1980, 18.
Offermans, C. (184), 'De kroniek van "een handelsreiziger in dromen en illusies"', in: *De Groene Amsterdammer*, 18 juli 1984.
Postel, G. (1996), 'Niet te veel vinden en te veel zeggen'. Bespreking van Breyten Breytenbachs *Denkend vuur* in: *Vrij Nederland*, 31 augustus 1996.
Reinders, P.M. (1980), 'Liefde en oorlog'. Breytenbach in de hel van het paradijs. (1980). Bespreking van Breyten Breytenbachs *Een seizoen in het paradijs* in: *NRC Handelsblad*, 31 oktober 1980.
Rapport (1975), 'Breyten se maats begryp, maar kan nie glo'. 30 november 1975.
Roggeman, W.M. (1975), 'Breyten Breytenbach', in: W.M. Roggeman (1974), *Beroepsgeheim. Gesprekken met schrijvers*. Rotterdam, Nijgh en Van Ditmar, 213-248. (Dit interview verscheen eerder in *De Vlaamse Gids* - juni 1974.)
Schouten, R. (1995), 'Net nog de zee gezien', in: *Vrij Nederland*, 21 oktober 1995. (Bespreking van Breyten Breytenbachs *Landschappen van onze tijd*, *vermaakt aan een beminde*.)
Stokvis, W. (1976), 'De politieke en sexuele angsten van Breyten Breytenbach', in: *Vrij Nederland*, 24 januari 1976, 23.
'"Sympathie is gevaarlijk." Fluisteren, schrijven, zingen voor Afrika', in: *Humanist*, september 1997, 12-17.

Termeer, S. (1999), ‘Reizen om armer te worden’, in: *Onze Wereld*, 42, 3, 24-27.
Werk, J.K. van de (2000), *De karavaan van de verbeelding. Van Gorée naar Timboektoe*. Amsterdam/Den Haag, KIT Publishers/Hivos.
Woerden, H. van (1995), ‘Omtrent Breyten’, in: M. Hoogendonk, N. Maas e.a. *Breyten Breytenbach. Uit de eerste hand*. Amsterdam/Haarlem, Meulenhoff/Frans Halsmuseum, 9-13.
Woerden, H. van (1997), ‘l'Espace of: de maan aan de voet’, in: M. Hoogendonk (red.): *Galerie Espace 40 jaar*. Ruimte voor eigentijdse kunst. Abcoude/ Haarlem, Uitgeverij Uniepers/ Frans Halsmuseum, 8-11.

21. Yonina brengt Nederland aan het buikdansen

Buonaventura, W. (1983), *Belly Dancing. Serpent and the Sphinx*. Londen, Virago Press.
Jansen, S. (1992), 'De waardigheid van de buikdans', in: *Algemeen Dagblad*, 17 maart 1992.
Knoppers, Y. (1995), *Yonina. Oriëntaalse dans en motivatie. Een bron van inspiratie: een - succes verzekerd - motivatieprogramma om je fit te voelen, stress tegen te gaan en te leren buikdansen*. Houten, Gaade.
Krah, H. (2002), 'Tänzerische Einstellungen, ein Blick auf die Geschichte des Tanzes im Film', in: *Tanzdrama*, Heft 2, 22-23.
Nieuwkerk, Karin van (1995), *A trade like any other. Female singers and dancers in Egypt*. Austin, Texas University Press.
Schoots, E., 'Oriëntaalse dans in Nederland. Dansen met het hart', in: *NRC Handelsblad* 6 februari 1997.
Seyhan, E. (1991), *Turkse Volksdans Kultuur/Türk Halk Oyunlari Kültürü*. Utrecht, Ersin Seyhan.
Verzijl, P. (1999), 'We hebben nog een erotische act nodig. Buikdans op T.V.', in: *Navel*. 4, 2-3.

Appendix
Een kort overzicht van de immigratie naar Nederland in de twintigste eeuw

De voorgeschiedenis

In de vroegmoderne tijd vormde de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, en dan vooral de kustprovincies, een ware magneet voor immigranten. Het westen van de Republiek was in de zeventiende en achttiende eeuw een van de rijkste en meest ontwikkelde regio's ter wereld en had permanent immigranten van allerlei pluimage nodig: seizoenarbeiders voor de landbouw en het bouwen aan de infrastructuur; soldaten en matrozen voor de vloot, alsook ambachtslieden, handelaren en dienstboden in de grote steden, om maar een aantal belangrijke groepen te noemen. Al deze vreemdelingen tezamen zorgden er voor dat het aandeel 'in het buitenland geborenen' in de periode voor 1800 in de provincies Holland minstens zo hoog lag als heden ten dage. In de hoogtijdagen van de buitenlandse immigratie, in het midden van de zeventiende eeuw, was het aandeel in het buitenland geborenen in het gewest Holland met achttien procent zelfs iets hoger dan aan het begin van de 21ste eeuw.

Hoewel verreweg de meeste migranten in die tijd uit de omringende landen kwamen, met als bekendste uitzondering de relatief kleine groep der Portugese joden die zich aan het begin van de zeventiende eeuw in Amsterdam vestigden, werden deze nieuwkomers wel degelijk als vreemd ervaren en organiseerden de meeste zich ook middels eigen organisaties, zoals de Lutherse en Waalse kerken. Duitsers golden als dom en lomp, Zuid-Nederlanders als arrogant en joden als onbetrouwbaar. Pas na enkele generaties werden de nakomelingen van deze migranten niet meer primair als anders beschouwd en zagen ook zijzelf zich niet meer in de eerste plaats als vreemdelingen. Dit goldt niet voor de joodse groep die tot het einde van de achttiende eeuw systematisch werd gediscrimineerd.

Met de economische en politieke neergang in de loop van de achttiende eeuw nam de immigratie langzaam maar zeker af en na de Napoleontische tijd daalde het aandeel buitenlanders in het nieuwe Koninkrijk der Nederlanden gestaag, om rond 1890 op een *all time low* uit te komen.

Tabel 1: In het buitenland geborenen in Nederland, 1849-1930

	gebore buiten Ned.	waarvan vrouwen (%)	vrouwen in % van bevolking	Mannen in % van bevolking	totaal in % van bevolking
1849	70855	42	1,9	2,8	2,3
1859	62272	44	1,6	2,1	1,9
1869	59278	46	1,5	1,8	1,8
1879	68971	49	1,7	1,8	1,7
1889*	75980	51	1,9	1,7	1,7
1899	79673	51	1,6	1,5	1,6
1909	95282	52	1,7	1,6	1,6
1920	169203	54	2,6	2,3	2,5
1930	244838	60	3,7	2,5	3,1

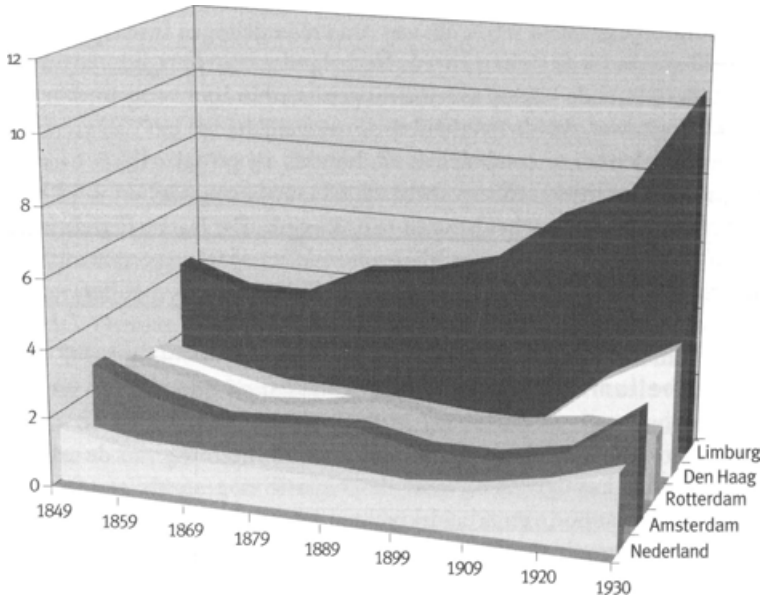
Bron: Volkstelling 1909 (Inleiding 76-77, 79-80); Volkstelling 1920 (leeftijd etc., 256); Volkstelling 1930 (deel II, 266).

De korte twintigste eeuw

Tot zover de belangrijkste ontwikkelingen in de negentiende eeuw, die een sterk afwijkend beeld te zien geven van de daaraan voorafgaande periode. Vanaf de eeuwwisseling nam in geheel Nederland het aandeel van vreemdelingen weer langzaam toe, waarbij de groei in Limburg overigens aanmerkelijk eerder inzette en veel omvangrijker was dan in het westen van het land. Van de drie grootste (Hollandse) steden herstelde Amsterdam zich van de laatnegentiende-eeuwse inzinking, terwijl Den Haag zich (naar verhouding) ontwikkelde tot de vreemdelingenstad in Holland bij uitstek. In 1930 bleek daar 3,6 procent van de bevolking van niet-Nederlandse nationaliteit (tegen 3,1 procent in Amsterdam). Rotterdam, ten slotte, viel in dit opzicht wat terug en werd in de loop van de twintigste eeuw blijkbaar minder aantrekkelijk als vestigingsplaats voor nieuwkomers (2,2 procent in 1930).

De bescheiden groei van de immigratie vanaf het einde van de negentiende eeuw kwam grotendeels op het conto van Duitse immigranten die hier hun brood kwamen verdienen. Daarnaast kwamen er kleine groepjes vluchtelingen, maar - net als in de gehele negentiende eeuw - waren de aantallen tot aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog bijzonder klein. Vanaf de jaren tachtig van de negentiende eeuw betrof het voornamelijk Russische joden, die de pogroms ontvluchtten. De

* Hoewel de cijfers niet zo afwijken is aagegeven dat 1889 minder goed is te vergelijken met de rest omdat toen alleen Nederlanders naar geboorteplaats zijn uitgesplitst en alle vreemdelingen zijn beschouwd als geboren in een vreemd land. Die categorie is daardoor te groot.



Figuur 1. Het percentage vreemdelingen in Nederland 1849-1930.
Bron: *Volkstellingen*.

overgrote meerderheid ging rechtstreeks via Duitse havens naar de Verenigde Staten en een deel naar Engeland. Een minderheid koos voor Rotterdam als oversteekpunt. Gemeenschappen van (voormalig) Oost-Europese joden van enige betekenis ontstonden pas ten tijde van de Eerste Wereldoorlog. Het ging vooral om in Galicië geboren joodse diamantbewerkers, die zich aan het einde van de negentiende eeuw in Antwerpen hadden gevestigd en na de Duitse inval in 1914 op de vlucht sloegen. Mogelijk meer dan duizend van hen kwamen in Scheveningen terecht.

De ‘Groote Oorlog’

Verreweg de meeste immigranten ten tijde van de Eerste Wereldoorlog waren Belgen. Maar liefst één miljoen vluchtelingen passeerden de grens tijdens de eerste maanden van de oorlog. Aanvankelijk concentreerden zij zich in de zuidelijke provincies, maar al snel werden ze over het gehele land verspreid. Naast vele Belgen verbleven er in Nederland enige duizenden Duitse militairen, Russische en Poolse ontvluchte krijgsgevangenen en burgers, alsmede bijna 5.000 Franse vluchtelingen. De Eerste Wereldoorlog was niet zozeer van belang voor de migratiegeschiedenis vanwege de Belgische vluchtelingen, van wie zich vrijwel niemand permanent vestigde,

maar vanwege de grotere interveniërende rol van de overheid in het maatschappelijk leven en in het bijzonder op de arbeidsmarkt. Voor het eerst kwam het idee op dat het in sommige gevallen wenselijk was om vreemdelingen van bepaalde sectoren op de arbeidsmarkt uit te sluiten en aan Nederlandse staatsburgers voorrang te verlenen. Die veranderende kijk op vreemdelingen werd in 1918 vastgelegd in een nieuwe Vreemdelingenwet, die de overheid meer mogelijkheden gaf om vreemdelingen apart te behandelen en te controleren. Zo konden zij gemakkelijker over de grens worden gezet (bij politieke onbetrouwbaarheid en/of armoede) en werd het mogelijk hun de toegang tot de arbeidsmarkt te ontzeggen. Dit laatste liep de jaren twintig niet zo'n vaart, zeker niet toen de economie na 1922 weer aantrok, maar het creëerde wel een precedent en betekende een definitieve breuk met het verleden.

Het Interbellum

Ondanks de grotere controle en de aanzetten tot afscherming van de arbeidsmarkt voor buitenlandse immigranten, werd de migratie nog steeds gestuurd door de vraag naar en het aanbod van arbeidskrachten in zowel Nederland als in de landen van herkomst. Zo zorgde de chaotische politieke en economische situatie in Duitsland in de jaren 1921-1923 voor een sterke groei van de arbeidsmigratie naar Nederland. Maar ook uit Midden- en Oost-Europa (Polen, Hongarije) kwamen er steeds meer migranten. Het hoogtepunt van de arbeidsmigratie valt samen met het begin van de mondiale economische crisis die in 1929 uitbrak en die met name Duitsland eerder en zwaarder trof. Pas toen de gevolgen in de loop van 1931 in Nederland voelbaar werden en de werkloosheid in Duitsland mede als gevolg van de economische politiek van het nazi-regime vanaf 1934 fors begon te dalen, werd het einde van de *Hollandgängerei* ingeluid.

Net als in de negentiende eeuw waren vreemdelingen niet evenredig over de sectoren van de arbeidsmarkt verdeeld. Wel vond er een aantal opmerkelijke verschuivingen plaats (tabel 2). Waar het aandeel van Nederlandse mannen in de nijverheid afnam, zien we een forse toename bij vreemdelingen. Deze werd vooral veroorzaakt door de expansie van de Limburgse mijnen. Ook bij de handel zien we een tegengestelde tendens: toename bij de Nederlandse mannen en een afname bij vreemdelingen. Tot slot valt op dat zowel bij vrouwen als bij mannen vreemdelingen in het onderwijs en bij de overheid hun relatief sterke positie hebben verloren.

Voor Noord- en Zuid-Holland gaat deze vergelijking maar ten dele op, aangezien de economische structuur van de Randstad op een aantal punten afweek van die in de rest van Nederland. Vergeleken met de nationale trend werkten er minder (mannelijke) vreemdelingen in de nijverheid en veel meer (vrouwelijke) vreemdelingen in de huiselijke diensten. Dit hoeft geen verbazing te wekken, omdat het hogere nationale percentage voor de nijverheid in hoge mate werd bepaald door de duizenden

vreemdelingen in de Limburgse mijnen (12.000 in 1930), in hoofdzaak Duitsers, maar ook duizenden Polen, Italianen en Slovenen.

Wat de nijverheid in Holland betreft, waren Duitse mannen vooral in de metaal te vinden. Het ging daarbij om ingenieurs, ketelmakers, fijne bankwerkers, metaaldraaiers, monteurs, elektriciens, tekenaars die werkzaam waren bij machinefabrieken en scheepswerven. Er waren maar enkele bedrijfstakken waarin vreemdelingen echt de toon aangaven. Binnen de nijverheid was dat de productie en verkoop van vruchtenijs en het terrazzowerk, die in beide gevallen werden gemonopoliseerd door Noord-Italianen. Een andere sector waar veel vreemdelingen werkten was die der huiselijke diensten. Anders dan in de nijverheid, werkten de meeste vreemdelingen in deze sector in de Randstad. De overgrote meerderheid kwam uit Duitsland (85 procent). Daarna kwam Oostenrijk (10 procent) en vervolgens Oost-Europese landen als Tsjecho-Slowakije en Hongarije. Naar schatting trokken in de jaren twintig en dertig zo'n 175.000 buitenlandse vrouwen naar Nederland, voornamelijk als gevolg van de uitzichtloze situatie in hun geboorteland. Een andere opvallende groep zijn muzikanten. Zij werkten in restaurants, grand cafés en bioscopen, waar met name Oost-Europese strijkorkestjes graag geziene gasten waren. Het meeste emplooi vonden deze muzikanten in de grote steden, Amsterdam voorop. De muziek van buitenlandse orkestjes was zo populair dat menig werkgever aan hen de voorkeur gaf boven Nederlandse musici: zie daarvoor hoofdstuk 4 van dit boek.

Met de crisis in de jaren dertig, die in Nederland langer aanhield dan in de omringende landen, bleven veel buitenlandse arbeidsmigranten weg. Een van de groepen voor wie dat niet gold, waren Chinese zeelieden die vanaf 1911 als stokers waren aangenomen op de grote vaart en die in Rotterdam en Amsterdam kleine, maar hechte gemeenschappen vormden. Zij werden na 1929 getroffen door de massale werkloosheid en gingen in hun onderhoud voorzien door de verkoop van zelfgemaakte pindakoekjes. Hun aanwezigheid was de politie in Amsterdam en Rotterdam een doorn in het oog. Toch werd uiteindelijk slechts een klein aantal via Nederlands-Indië terug naar China gestuurd. Ongeveer duizend Chinezen verlieten Nederland eigener beweging vanaf 1936, toen de scheepvaart weer opleefde. Uiteindelijk bleef er een groep van achthonderd over. Een deel van hen is voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog met Nederlandse vrouwen getrouwd en heeft hier een nieuw bestaan opgebouwd.

Op het moment dat veel Chinezen Nederland (al dan niet gedwongen) de rug toekeerden, kreeg Nederland te maken met een aanzienlijke immigratie (circa 35.000) van met name joodse vluchtelingen uit Duitsland, Oostenrijk en Polen. De meesten van hen bleven maar kort en emigreerden naar overzeese bestemmingen en aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog waren er nog 15.000. De eerste golf van circa 4.000 personen bereikte Nederland in de maanden april en mei van 1933, vrijwel onmiddellijk na het aan de macht komen van Hitlers NSDAP. Daarna bleef het een paar jaar rustig, maar na de *Reichskristallnacht* in november 1938 zochten zo'n 8.000 joodse Duitsers een goed heenkomen naar Nederland. Mede vanwege de

Tabel 2. Vreemdelingen naar beroepsgroep, in procenten in 1899 en 1930.

Sector	1899 man	1899 vrouw	1930 man	1930 vrouw
Nijverheid	36	12	56	8
- bouw	7	0	7	0
- metaal	6	0	13	0
Landbouw	21	10	8	3
Handel	16	8	10	4
Verkeer*	13	5	7	4
Huiselijke diensten	1	28	1	67
Onderwijs, overheid	8	19	2	3
Rest	4	8	6	1
Niet ingedeeld	1	1	10	4
Totaal	100	100	100	100

Bron: *Beroepstellingen* 1899 en 1930.

grote Nederlandse joodse gemeenschap aldaar koos de meerderheid (in 1933 alleen al 5.000) voor Amsterdam. Hun verblijf in Nederland was slechts van korte duur. Samen met de meeste joodse Nederlanders werden zij vanaf 1942 naar de vernietigingskampen in Duitsland en Polen gedeporteerd, waarvandaan slechts weinigen levend terugkeerden.

De meeste nieuwkomers gedurende het Interbellum waren arbeidsmigranten die slechts tijdelijk (van enkele weken tot een aantal jaren) in Nederland bleven, om daarna weer naar hun geboorteland terug te keren of naar elders door te trekken. Een klein deel van hen zou echter voorgoed in Nederland blijven. In de eerste plaats waren dat enige tienduizenden Duitse vrouwen die als dienstbode hadden gewerkt, maar na verloop van tijd met een Nederlandse man trouwden. Omdat zij bij het huwelijk met een Nederlandse man hun oorspronkelijke nationaliteit verloren en automatisch Nederlands staatsburger werden, en bovendien vrijwel allemaal de achternaam van hun man overnamen, werden hun migrantensporen in het openbare leven binnen korte tijd uitgewist. Hoewel het dus om een aanzienlijk aantal immigranten ging, zijn zij vrij geruisloos in de Nederlandse samenleving opgegaan.

Hetzelfde geldt voor een heel andere groep, die vanaf 1920 vanuit Hongarije naar Nederland kwam. Ook hier waren het vrouwen, of liever gezegd meisjes tussen de 4 en 12 jaar, die om aan te sterken in Nederlandse pleeggezinnen werden opgenomen. Hoewel het uitdrukkelijk de bedoeling was dat zij na enkele maanden weer zouden terugkeren naar hun ouders in Hongarije, is uiteindelijk mogelijk een derde van hen in Nederland gebleven. Vooral kinderloze echtparen raakten snel gehecht aan hun pleegkind en deden veel moeite om het verblijf te verlengen en uiteindelijk, met

* hieronder valt ook horeca en vermaak (muzikanten etc.)

toestemming van de echte ouders, het kind definitief te adopteren. In totaal zou het om een groep van vijf à tienduizend kinderen zijn gegaan, die net als de dienstbodes door huwelijken met Nederlandse mannen in korte tijd zijn ‘verdwenen’.

Wederopbouw en de onverwachte koloniale erfenis

Na afloop van de oorlog stelde de regering zich op het standpunt dat immigratie ongewenst was. Het land kampte met een groot woningtekort en de toestand van de economie was deplorabel. Het beleid was daarom meer op emigratie dan op immigratie gericht. Omdat er zich al snel in een aantal sectoren aanzienlijke tekorten aan arbeidskrachten voordeden, vooral in de metaal, de mijnen, de textiel, de confectie, de schoenenindustrie en de huiselijke diensten, werden beleidsmakers en politici voor een dilemma gesteld. Ambtenaren bij Sociale Zaken dachten in de eerste plaats aan Poolse militairen die betrokken waren bij de bevrijding van Nederland en ontheemden of *displaced persons* in Duitse, Oostenrijkse en Italiaanse kampen. In totaal hebben zich in de eerste jaren na de oorlog zo'n 12.000 personen, vooral mannen, in Nederland gevestigd, van wie verreweg de meesten in de (grof)metaal, de mijnen en de bouw terechtkwamen.

Al met al had de vestiging van de genoemde nieuwkomers na de oorlog weinig om het lijf. Volgens de Volkstelling van 1947 was het percentage vreemdelingen op de bevolking ten opzichte van het hoogtij-jaar 1930 gehalveerd en dit aandeel bleek in 1960 nog verder teruggelopen. Bij oppervlakkige beschouwing zou dit tot de conclusie kunnen leiden dat er in die vijftien jaar nauwelijks enige immigratie heeft plaatsgevonden. Toch is dat niet zo. De dekolonisatie van Indonesië zorgde namelijk voor een immigratie die zijn weerga niet kende. Tussen 1946 en 1964 namen ongeveer 300.000 repatrianten, voor het merendeel van gemengd Nederlands-Indische afstamming, de wijk naar hun ‘onbekende vaderland’. En daarnaast zetten bovendien 12.500 Molukkers in 1951 voet op Nederlandse bodem.

Aan het begin van de jaren zeventig kwam een tweede stroom koloniale migranten naar Nederland op gang. Ditmaal betrof het inwoners van Suriname, dat in 1975 onafhankelijk werd. Er verbleven weliswaar gedurende de gehele twintigste eeuw Surinamers in Nederland, maar daarbij ging het om een relatief kleine groep van studenten, hoger opgeleiden, muzikanten, arbeiders en verpleegsters. Toen in het zicht van de naderende onafhankelijkheid het conflict tussen de verschillende bevolkingsgroepen (met name de Creolen en de Hindostanen) in Suriname zich verhardde en er volop werk bleek te zijn in Nederland, besloot uiteindelijk een derde van de Surinaamse bevolking hun heil in het koloniale moederland te zoeken. Aldus groeide de in Suriname geboren bevolking van 27.000 in 1970 naar 183.000 in 1999. Net als de Antillianen, die in diezelfde periode van 20.000 naar 63.000 personen groeiden, bleek ook in hun geval het westen van Nederland favoriet. Van alle Surinamers woonde in 1980 meer dan de helft in de vier grote steden.

De ‘gastarbeiders’

In de loop van de jaren vijftig nam de krapte op de arbeidsmarkt verder toe en werd in navolging van Duitsland besloten om gastarbeiders aan te trekken. Omdat de werving in Italië nogal tegenviel, werd de blik verruimd naar andere Zuid-Europese landen, zoals Spanje en Griekenland en al snel Turkije en Noord-Afrika. De ‘grote sprong voorwaarts’ volgde vanaf 1960. Anders dan voor de Tweede Wereldoorlog gingen bedrijven, bijgestaan door de overheid, zelf actief arbeiders in het buitenland werven. Bovendien veranderde het karakter van de arbeidsmigratie door de nadruk op on- of semi-geschoold werk en een dominantie van mannen. In eerste instantie lag de nadruk van de nieuwe arbeidsmigratie in het zuiden (de mijnen) en het oosten (Twentse textiel), maar al snel verlegde het zwaartepunt zich naar Noord- en Zuid-Holland, waar met name de sectoren metaal en voeding met een nijpend tekort aan arbeidskrachten te kampen hadden.

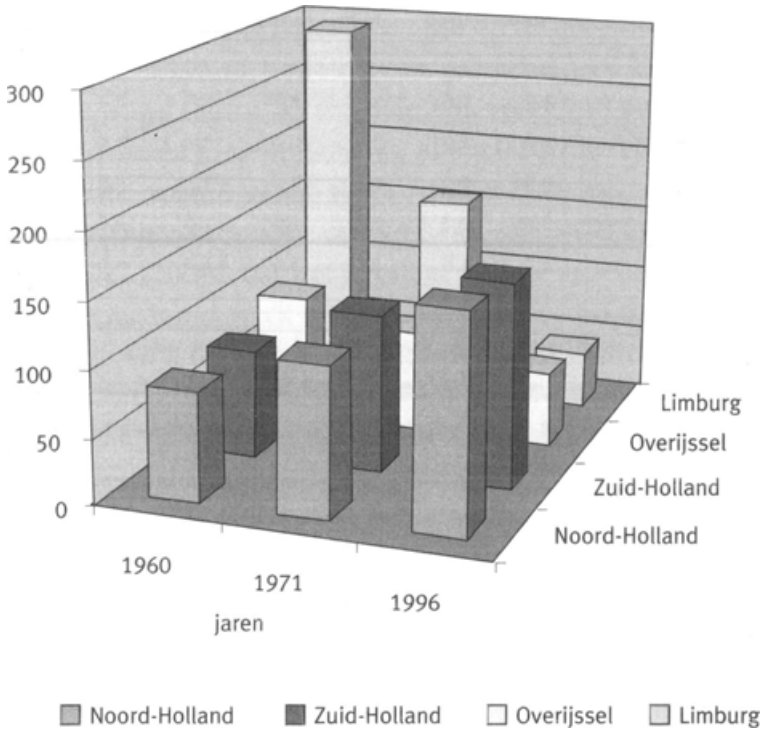
In 1973 werd door de recessie de werving van gastarbeiders stopgezet, maar in plaats van de verwachte afname van de immigratie, groeide vanaf die tijd het aantal nieuwkomers gestaag tot op de dag van vandaag. Dit kwam door een combinatie van slechte economische vooruitzichten in de landen van herkomst (Spanje uitgezonderd) en - paradoxaal genoeg - door het vanaf die tijd vigerende restrictieve vreemdelingenbeleid. Zo realiseerden met name Turken en Marokkanen zich dat wanneer zij Nederland zouden verlaten zij bij terugkeer de deur gesloten zouden vinden. Daar kwam bij dat velen van hen nog steeds werk hadden en aan het leven in het Westen gewend waren geraakt. Ook hadden velen in die tijd allerlei rechten opgebouwd, waaronder dat van gezinshereniging. In plaats van terug te keren, lieten zij vanaf de jaren zeventig daarom hun gezinnen of huwelijkspartners naar Nederland overkomen. Deze ‘volgmigratie’ was vele malen groter dan de oorspronkelijke immigratie. De toename van het aantal immigranten werd voorts veroorzaakt door het groeiend aantal asielzoekers, de dekolonisatie van Suriname en de arbeidsmigratie uit het Westen. Net als bij de Antillianen, wier aantal in diezelfde periode als gezegd toenam van 20.000 tot 63.000 personen, was het westen van Nederland veruit favoriet. Tot slot moeten we niet vergeten dat naast deze al gauw als ‘etnische minderheden’ of ‘allochtonen’ aangeduide groepen, de immigratie uit Europa (exclusief Turkije) en Noord-Amerika aanzienlijk bleef. In 1999 bijvoorbeeld kwam 3,4 procent van alle in het buitenland geborenen uit westerse landen, een toename van 0,6 procent ten opzichte van 1990. Op een iets langere tijdas uitgezet, wordt duidelijk hoezeer de immigratie vooral in de laatste drie decennia van de twintigste eeuw is toegenomen, en hoe daarbinnen het aandeel van nieuwkomers van buiten Europa (inclusief de migranten uit voormalig Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen) is gegroeid.

Tabel 3. Percentage in het buitenland geborenen op de totale Nederlandse bevolking (1849-2001).

	1849	*1899*	*1930*	*1960*	*1971*	*1981*	*1996*	*2001*
Westen	2,3	1,6	3,5	1,9	1,8	2,4	2,9	3,5
- waarvan Duitsland	1,5	1,0	2,1	0,4	0,4	0,5	0,8	
Niet westen	0,01	0,2	0,5	2	2,5	4,5	5,3	5,8
- waarvan uit de voormalige koloniën	0,01	0,2	0,5	1,9	1,9	2,6	2,7	2,5
Totaal	2,3	1,8	4,0	3,9	4,3	6,9	9	9,3

Bron: *Volkstellingen* 1849, 1899, 1930, 1960 en 1971; CBS, *Maandstatistiek van de bevolking* (1/1982:11-38; 9/1990: 35; 1/1997: 22-30; en 9/2001); Tas (1992); en Prins (1997). Met 'Westen' wordt bedoeld geheel Europa (minus Turkije), Noord-Amerika en Oceanië. De cijfers voor 1971 (toen de categorie 'buiten Nederland geboren' was komen te vervallen) zijn geschat op grond van hun aandeel in eerdere en latere tellingen.

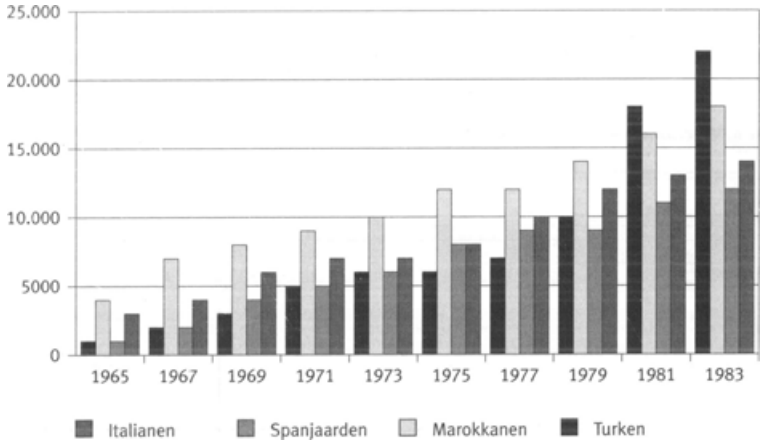
Naar verhouding zijn de meeste van deze recente nieuwkomers in Noord- en Zuid-Holland terecht gekomen en daarbinnen in de grote steden (figuur 2 en tabel 4). Bijna zestig procent van de Surinamers en de helft van alle Marokkanen woont in een van de vier grote steden. De concentratie van Turken is wat lager, maar ligt met 37 procent nog altijd ruim boven het landelijk gemiddelde. Onderling zijn er soms grote verschillen. Marokkanen en Surinamers bijvoorbeeld hebben een grote voorkeur voor Amsterdam, terwijl Antillianen en Turken naar verhouding meer in Rotterdam zijn te vinden.



Figuur 2. Proportionele verdeling van de in het buitenland geborenen in Noord- en Zuid-Holland, Overijssel en Limburg (1960-1996).
Toelichting: bij 100 is het aandeel van het totale aantal inwoners in een provincie gelijk aan het aandeel in het buitenland geborenen. Is het getal hoger dan wonen er naar verhouding meer in het buitenland geborenen (en vice versa). Voor 1960 en 1971 is uitgegaan van de verdeling van alle vreemdelingen. In 1996 alleen van de in het buitenland geboren Turken, Marokkanen, Surinamers en Antillianen.

Immigratie en de verandering van het stedelijk landschap

Met de toename van de immigratie vanaf de jaren zeventig veranderde de samenstelling van de bevolking, vooral in de steden, aanzienlijk. Met name de gezinshereniging van Turken en Marokkanen en daarnaast de massale immigratie uit Suriname was daarvoor verantwoordelijk. Terwijl in 1963 Spanjaarden, Italianen en Grieken nog domineerden, werden deze groepen vanaf het midden van de jaren zeventig getalsmatig overvleugeld door Turken en Marokkanen. De volgende grafiek, waarin de situatie in Rotterdam is weergegeven, illustreert deze ontwikkeling:



Figuur 3. Mediterrane inwoners van Rotterdam, 1965-1984.

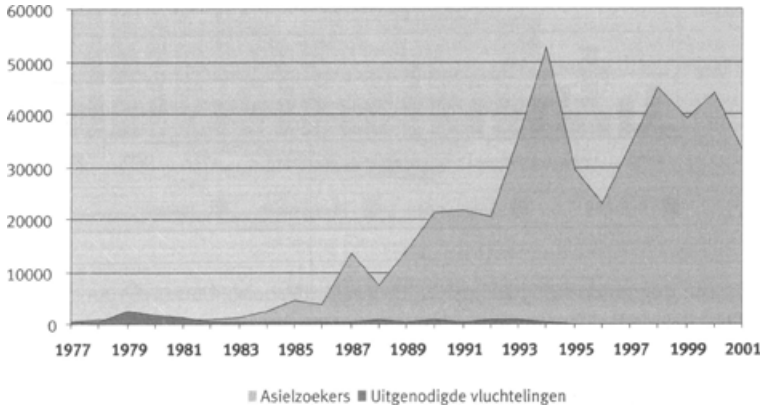
De meeste migranten vestigden zich in de zwakkere sociale buurten, vooral omdat zij alleen daar betaalbare woningen konden vinden. Aan het einde van de twintigste eeuw waren met name die buurten wat betreft de samenstelling van de bevolking ingrijpend veranderd. Bekende voorbeelden zijn het Rotterdamse Spangen, de Indische Buurt in Amsterdam-Oost en de Haagse Schilderswijk, waar het percentage allochtonen (alle personen die zelf of waarvan minstens een van de ouders in een niet-geïndustrialiseerd land is geboren) tussen de vijftig en zeventig procent bedraagt.

Het zijn juist deze wijken waar eveneens relatief veel illegalen wonen, van wie velen overigens lange uren maken in de tuinbouw, de schoonmaak, de horeca en de bouw. Slechts een - zij het opvallende - minderheid die niet beschikt over ondersteunende netwerken van legale migranten maakt zich schuldig aan wat criminologen ‘overlevingscriminaliteit’ noemen. Het gaat dan bijvoorbeeld om Marokkaanse en Algerijnse drugsrunners en Antilliaanse jonge mannen die zich specialiseren in roof en diefstal. Hoewel de werkelijkheid vele malen gedifferentieerder is, zowel naar groep, generatie als naar stad, zijn deze wijken bepalend geworden voor het beeld dat veel Nederlanders hebben van *de* migranten of *de* ‘allochtonen’.

Vluchtelingen en asielzoekers

Naast Turken, Marokkanen en de koloniale migranten uit de West trokken in de laatste decennia van de twintigste eeuw asielzoekers veel aandacht. Hun aantal steeg vanaf het einde van de jaren tachtig sterk. Tot die tijd ging het om kleine groepjes,

zoals Hongaren (1956) en Tsjechen (1968), in de jaren zeventig gevolgd door eveneens kleine contingenten Chilenen, Vietnamezen, Turkse Koerden en Irakezen. Midden jaren tachtig verschenen Tamils, Ghanezen, Ethiopiërs, Pakistanen en Iraniërs op het toneel, maar pas aan het einde van dat decennium zouden door de oorlog op de Balkan de aantallen fors gaan stijgen, zoals blijkt uit de volgende grafiek:



Figuur 4. Vluchtelingen en asielzoekers in Nederland 1977-2001. Bron: CBS, Statline, Asielverzoeken, kerncijfers.

Overigens manifesteerde de verandering van de etnische samenstelling zich niet alleen in grote steden. Ook kleine en middelgrote gemeenten, vooral in het westen, maar ook in provincies als Overijssel, Gelderland, Limburg en Noord-Brabant, zagen hun inwoners van kleur verschieten, zoals geïllustreerd aan de hand van een aantal steden in Noord- en Zuid-Holland.

Tabel 4. Percentage allochtonen* in Noord- en Zuid-Holland op 1 januari 1998.

	EU	Turkije	Marokko	Suriname	Antillen	Indonesië	Rest	Totaal
Noord-Holland	2,4	2,3	2,6	3,3	0,6	1,6	4,5	17,4
Amsterdam	3,9	4,3	7,0	9	1,3	2,1	8,5	36
Zaanstad	1,8	6	0,7	2,1	0,3	1,9	2,6	15
Haarlem	2,0	3,4	2,0	0,9	0,3	1,6	2,7	14
Hoorn	1,4	1,6	1,3	2,4	0,8	1,1	3,2	12

* Allochtonen volgens ‘de beperkte definitie’: in het buitenland geborenen alsmede in Nederland geboren kinderen van wie beide ouders in het buitenland zijn geboren.

Tabel 4. (*vervolg*)

EU	Turkije	Marokko	Suriname	Antillen	Indonesië	Rest	Totaal	
Den Helder	1,6	0,3	0,2	1,0	1,3	2,4	3,3	10
Zuid-Holland	2,1	2,7	2,2	3,5	0,8	1,7	4,2	17,1
Rotterdam	2,5	6,2	4,5	7,8	1,9	1,1	8,3	32
Den Haag	2,5	5,4	4,1	8,8	1,4	2,9	6,6	32
Schiedam	2	6,9	1,6	2,1	0,8	1,2	4,7	20
Dordrecht	2,2	4,4	1,6	1,9	1,7	2,3	3,3	17
Delft	2,1	2,1	0,7	2,1	0,5	2,1	6,5	16
Zoetermeer	1,7	0,3	0,5	5,6	1,2	3,7	3,3	16
Leiden	2,8	1,6	3,2	1,6	0,7	1,7	3,9	15
Gouda	1,4	0,4	7,0	0,9	0,2	1,2	2,1	13
Nederland	1,9	1,8	1,5	1,6	0,4	1,3	2,8	11,4

Bron: CBS, *Maandstatistiek van de bevolking*, november 1998.
Berekeningen door de auteur.

Uit deze tabel blijkt allereerst dat bijna zestig procent van de Surinamers en de helft van alle Marokkanen aan het einde van de twintigste eeuw in een van de vier grote steden woonde. De concentratie van Turken is wat lager, maar ligt met 37 procent nog altijd ruim boven het landelijk gemiddelde. Verder vallen de grote plaatselijke verschillen op. Marokkanen bijvoorbeeld vinden we relatief veel in Amsterdam en Gouda en nauwelijks in Zaanstad en Schiedam. In die steden wonen weer veel Turken, evenals in Dordrecht, Rotterdam en Den Haag. Creoolse Surinamers springen eruit in Amsterdam en Rotterdam, terwijl de Hindoestanen in Den Haag geconcentreerd zijn. Ook Zoetermeer, waar zich veel Hagenaars vestigden, herbergt naar verhouding veel personen die zelf, dan wel hun ouders, in deze voormalige kolonie zijn geboren. Zoetermeer is sowieso in trek bij koloniale migranten, gezien de vele inwoners met een Indische achtergrond. Vluchtelingen en asielzoekers zijn door de gedecentraliseerde opvang in kampen meer over het land verspreid, maar velen van hen hebben een duidelijke voorkeur voor de Randstad waar zich diverse gemeenschappen, zoals de Ghanezen in Amsterdam, hebben gevormd.

Besluit

In de loop van de negentiende en twintigste eeuw hebben immigranten en hun nakomelingen zich in toenemende mate in de provincies Noord- en Zuid-Holland

gevestigd. Woonde aan het einde van de negentiende eeuw een derde van alle immi-

granten in deze provincies, een eeuw later was dat meer dan de helft; en dat terwijl het aandeel van Holland op de totale Nederlandse bevolking in die periode daalde van 41 naar 36 procent.

Tabel 5. Relatieve verdeling van immigranten over Nederland (1899-1998).

	1899	*1998*
Noord-Holland	16	23
Zuid-Holland	16	31
Noord-Brabant	10	11
Gelderland	8	8
Utrecht	2	7
Limburg	28	7
Overijssel	4	5
Groningen	3	2
Flevoland-	2	
Zeeland	10	2
Friesland	0,5	1
Drenthe	2	1
Nederland	100	100

Bron: Hierbij is de verdeling van het aantal vreemdelingen in de *Volkstelling* van 1899 vergeleken met die van de allochtonen volgens de beperkte definitie op 1 januari 1998 (CBS, *Maandstatistiek van de bevolking*, november 1998).

De relatieve verdeling van nieuwkomers over de Nederlandse provincies is in de negentiende en twintigste eeuw redelijk stabiel. Het noorden is nog steeds weinig in trek, terwijl het aandeel Gelderland en Overijssel naar verhouding vrijwel gelijk is gebleven. Alleen de grensprovincies Limburg en Zeeland hebben een flinke veer moeten laten. Daarmee benadert de hedendaagse verdeling die in de vroegmoderne periode en blijkt de relatieve daling van de immigratie in de negentiende eeuw naar verhouding vooral ten koste te zijn gegaan van Holland, en daarbinnen vooral van de kleinere steden. Pas vanaf 1960 waaierden migranten weer meer uit over kleinere steden, zoals Gouda, Hoorn, Dordrecht, Zaanstad, Delft, Zoetermeer, Leiden en Schiedam.

De motieven van migranten om naar Holland te komen zijn door de tijd heen niet veel veranderd. De lokroep van de arbeidsmarkt en de hoop op een beter bestaan spelen zowel vroeger als nu een centrale rol. De wijze waarop zij hun keuze voor Nederland en daarbinnen voor een bepaalde stad maken, vertoont eveneens een opmerkelijke stabiliteit. Zowel Duitse en Belgische migranten omstreeks 1900 als de hedendaagse Ghanezen in Amsterdam of de Kaapverdianen in Rotterdam maken gebruik van netwerken van bekenden en familie en weten zich materieel en

emotioneel ondersteund door een gemeenschap van medemigranten. Iets dergelijks geldt voor de functie van migrantenorganisaties. Het bloeiende Duitse verenigingsleven in Rotterdam en Amsterdam aan het einde van de negentiende eeuw gaf immigranten een mogelijkheid zich in eigen kring terug te trekken. En net als veel hedendaagse organisaties was de blik van de eerste generatie daarbij sterk gericht op het land van herkomst.

Er zijn echter ook grote verschillen. Waar Duitse migranten in de negentiende eeuw moeiteloos de Nederlandse grens overschreden en zich zonder problemen in Amsterdam vestigden, werden de immigranten in de twintigste eeuw in toenemende mate met een steeds machtiger en omvangrijker overheidsapparaat geconfronteerd. Met name de toegang tot de welvaartsstaat, veel meer dan het grondgebied van Nederland zelf, staat in het brandpunt van de aandacht. Potentiële immigranten van buiten de Europese Unie worden niet alleen als problematisch beschouwd omdat ze er (deels) anders uitzien en een andere culturele achtergrond hebben, maar vooral ook omdat ze beslag leggen op ruimte en geld en veel Nederlanders niet overtuigd zijn van hun nut op de langere termijn. Of deze veranderingen in de rol van de staat en de structuur van de samenleving het integratieproces wezenlijk zullen beïnvloeden, zal de toekomst moeten uitwijzen.

Verantwoording

Dit overzicht is een sterk ingekorte en bewerkte versie van: Leo Lucassen, ‘Herr Hagenbach en wie zich verder aandiende. Immigratie naar Holland in de 19^{e} en 20^{e} eeuw’, in: T. de Nijs en E. Beukers (red.) (2003), *Geschiedenis van Holland*, deel IIIa, 299-344. Verder is gebruik gemaakt van J. Lucassen (2002), *Immigranten in Holland 1600-1800. Een kwantitatieve benadering*. CGM working paper nr. 3, Amsterdam; en van het artikel Corrie van Eijl en Leo Lucassen, ‘Tellen en geteld worden. Vreemdelingen in de Nederlandse volks- en beroepstellingen (1899-1971)’, in: P. Doorn en J. van Maarseveen (red.) (2001), *Nederland een eeuw geleden geteld. Een terugblik op de samenleving rond 1900*. Amsterdam, 159-184. Voor wie meer wil weten, zij verwezen naar het standaardwerk over de migratiegeschiedenis van Nederland vanaf de zestiende eeuw, *Nieuwkomers*, *nakomelingen*, *Nederlanders* van Lucassen en Penninx (1994).

Leo Lucassen

Over de auteurs van dit deel

Erik van den Bergh (1952) was van 1979 tot 2002 als stafmedewerker verbonden aan Kairos, oecumenisch advies- en informatiecentrum Zuid-Afrika in Utrecht. Hij hield zich onder meer bezig met onderwijs en met culturele en politieke banden tussen Zuid-Afrika en Nederland. Tot zijn publicaties behoort een selectieve bibliografische notitie over de relatie tussen Nederland en Zuid-Afrika onder de titel *Het stormt in mijn hart* (2000).
E-mail: evdbergh@wanadoo.nl.

Marieke Bloembergen (1967) is historicus en als postdoc verbonden aan de Universiteit Utrecht. Zij promoveerde in 2001 aan de universiteit van Amsterdam op *De Koloniale Vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen* (1883-1931). In dat kader werkte zij mee aan de inrichting van de tentoonstelling *Oostwaarts* in het Tropenmuseum in Amsterdam. Op dit moment doet zij onderzoek naar de geschiedenis van de politie in Nederlands-Indië (1897-1931).

E-mail: mbloembergen@xs4all.nl.

Elizabeth J. Brouwer (1953) is literatuurwetenschapster en semiotica en werkt als universitair docent aan het Fries Instituut van de Faculteit der Letteren in Groningen. Zij verzorgt onderwijs in de universitaire opleiding Friese taal en cultuur, het masterprogramma Euroculture en de minoren cultuurwetenschap/ semiotiek en beeldanalyse. In haar wetenschappelijk onderzoek richt Brouwer zich op de ontwikkeling van grondslagen voor de cultuurwetenschap. Zij promoveerde op het proefschrift *Archeologie van een houding. Nederlandse identiteit in de Friesche Volksalmanak (1836-1899)*.
E-mail: E.J.Brouwer@let.rug.nl.

Klazien Brummel (1964) is kunsthistoricus en publicist op het gebied van architectuur, dans, en nieuwe media. Sinds 1995 levert zij bijdragen over dans aan vaktijdschriften en televisiedocumentaires en is zij als docent betrokken bij het hoger kunstonderwijs.
E-mail: Kbrummel@xs4all.nl.

Rosemarie Buikema (1956) is literatuurwetenschapper en werkzaam als universitair hoofddocent bij de Universiteit Utrecht. Zij is onder meer auteur van *De Loden Venus. Biografieën van beroemde moeders door hun dochters* (1995), co-redacteur van *Women's Studies and Culture* (1995) en co-auteur van *Effectief Beeldvormen. Theorie*, *analyse en praktijk van beeldvormingsprocessen* (1999). Zij publiceert geregeld over literaire en visuele cultuur, gender en etniciteit.
E-mail: rosemarie. buikema@let.uu.nl.

Kathinka Dittrich van Weringh (1941) studeerde geschiedenis, anglistiek en politieke wetenschappen. Vervolgens werkte ze voor het Goethe-Institut in Barcelona, New York en Amsterdam, in de hoofdves-

tiging te München en als directeur van de afdeling in Moskou. Nu is Dittrich onder meer voorzitter van de Europese Cultuurstichting en voorzitter van het adviescollege van het filmgezelschap *ApolloMedia GmbH* in Keulen. Dittrich publiceert regelmatig artikelen over cultuurpolitiek en -management en over het thema film en migratie in de jaren dertig. Ze schreef een dissertatie in Amsterdam: *Der niederländische Spielfilm der dreißiger Jahre und die deutsche Filmemigration* (1987).
E-mail: KathinkaDittrich@aol.com.

Joost Groeneboer (1957) richtte na zijn studie theaterwetenschap tentoonstellingen in op het gebied van theater, dans en fotografie in Theater Instituut Nederland, het Joods Historisch Museum en het Amsterdams Historisch Museum. In het laatstgenoemde museum was onlangs de jubileumtentoonstelling *Dansen*, *dansen*, *dansen*, *Amsterdam 1900-2000* te zien. Hij publiceerde in *Het Parool* en *Ons Amsterdam* en leverde bijdragen aan onder meer *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* en *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Momenteel is Joost Groeneboer werkzaam als hoofdredacteur van het tijdschrift *Volksdans* en projectleider bij het Landelijk Centrum voor Amateurdans.
E-mail: djreiger@hotmail.com.

Hans Ludwig Jaffé (1915-1984) was kunsthistoricus en hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam. Verder was Jaffé hoofdconservator van het Stedelijk Museum te Amsterdam. Hij publiceerde boeken over onder meer Willy Belinfante, Klee, De Stijl (*De Stijl 1917-1931: The Dutch Contribution to Modern Art*), Piet Mondriaan (*Masters of Art Series*), Theo van Doesburg en Pablo Picasso.

Stine Jensen (1972) is filosoof en literatuurwetenschapper. Zij promoveerde in 2002 op *Waarom vrouwen van apen houden. Een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap*. Eerder publiceerde zij *De verlangenmachine. Vrouwen in de popmuziek*. Zij schrijft literatuurrecensies voor *NRC Handelsblad* en is redacteur van *Armada*, *Tijdschrift voor wereldliteratuur*.
E-mail: stine_jensen@hotmail.com.

Rudie Kagie (1950) is redacteur van het weekblad *Vrij Nederland*. Hij publiceerde een tiental boeken over sociaal-maatschappelijke onderwerpen en over muziek, waaronder *De eerste neger* (1989), *De papieren heilstaat* (1992), *De verboden saxofoon* (2000) en *24 uur* (2002).
E-mail: rkagie@hotmail.com.

Michiel van Kempen (1957) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde in Nijmegen. Hij werkte vijf jaar in Suriname. Daar publiceerde hij tal van studies over Caraïbische literatuur en bloemlezingen uit de Surinaamse letterkunde, onder meer de *Spiegel van de Surinaamse poëzie* (1995) en *Mama Sranan: 200 jaar Surinaamse verhaalkunst* (1999). In 2003 verscheen bij De Geus in twee banden *Een geschiedenis van de Surinaamse literatuur*. Hij schreef voorts verschillende prozaboeken, onder meer de roman *Plantage Lankmoedigheid* (1997) en *Pakistaanse nacht en andere verhalen* (2002).
E-mail: michiel_van_kempen@hotmail.com.

Giselinde Kuipers (1971) promoveerde aan de Universiteit van Amsterdam op het proefschrift *Goede humor, slechte smaak over sociale verschillen in gevoel voor humor* (2001) en werkt sindsdien als univer-

sitair docent bij de afdeling communicatiewetenschap van de UvA. Zij publiceerde diverse artikelen op het gebied van humor en populaire cultuur en de bundel *Digitaal contact: de begrensde mogelijkheden van internet* (met Jeroen de Kloet en Suzanne Kuik) Haar huidige onderzoek richt zich op het Amerikaanse gevoel voor humor, met name de humor in Amerikaanse televisiecomedies.
E-mail: kuipers@pscw.uva.nl.

Susan Legêne (1955) is historicus en sinds 1985 verbonden aan het Koninklijk Instituut voor deTropen, sinds 1997 als Hoofd Museale Zaken. In die functie is zij verantwoordelijk voor de herinrichting van het KIT Tropenmuseum. In dat kader houdt zij zich bezig met koloniale expansie, koloniale cultuur en objecten als historische bron.
E-mail: s.legene@kit.nl.

Philomeen Lelieveldt (1964) is musicologe. Zij is als universitair docent en onderzoeker verbonden aan het Instituut voor Media en Representatie van de Universiteit Utrecht. Zij verzorgt daar sinds 1997 het onderwijs in klassieke-muziekprogrammering en muziekbeleid. Zij promoveerde in 1998 op het proefschrift *Voor en achter het voetlicht*, *musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf 1918 tot 1940* en voerde sindsdien verschillende onderzoeks- en adviesopdrachten uit voor externe opdrachtgevers.

E-mail: philomeen.b.lelieveldt@let.uu.nl.

Leo Lucassen (1959) is als universitair hoofddocent verbonden aan de afdeling Geschiedenis en Regiostudies van de Universiteit van Amsterdam. Daar geeft hij leiding aan een NWO-pionieronderzoek naar immigratie in Nederland. Tevens is hij verbonden aan het Centrum voor de Geschiedenis van Migranten (CGM). Na zijn proefschrift over de geschiedenis van zigeuners (1990) is hij zich vooral gaan bezighouden met de migratiegeschiedenis van West-Europa. Samen met Klaus Bade, Piet Emmer en Jochen Oltmer bereidt hij de uitgave voor van een in 2005 te verschijnen Duits- en Engelstalige encyclopedie over de Europese Migratiegeschiedenis sinds 1600.
E-mail: leolucassen@hotmail.com.

Maaike Meijer (1949) is literatuurwetenschapper en hoogleraar-directeur van het Centrum voor Gender en Diversiteit van de Universiteit van Maastricht. Zij promoveerde in 1988 op *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem* en publiceerde in 1996 *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Verder publiceerde zij tal van artikelen en bundels op het gebied van poëzie, liederen, Nederlandse literatuurgeschiedenis en *cultural studies* in het algemeen, veelal vanuit het perspectief van gender en etniciteit. Zij nam het initiatief tot deze boekenreeks.
E-mail: m.meijer@genderdiversiteit.unimaas.nl.

Lutgard Mutsaers (1953) is musicoloog, poppublicist en popmuzikant. Zij debuteerde in 1987 met *Pop Utrecht 1956-1986*, gevolgd door *Rockin' Ramona* (introductie van de rock-'n-roll in Nederland door Indo's en Molukkers), *Haring & Hawaïï* (over hawaiianmuziek in Nederland) en 25 *jaar Paradiso 1968-1993*

(geschiedenis van Amsterdams poppodium). In 1998 promoveerde zij op *Beat Crazy*, over de

invloed van transnationale dansrages in Nederland. Zij doceert *Popular Music Studies* aan de Universiteit Utrecht en is aangesloten bij de *International Association for the Study of Popular Music*.
E-mail: lut@ision.nl.

Pamela Pattynama (1948) is werkzaam bij het Belle van Zuylen Instituut, onderzoeksinstituut voor multiculturele en comparatieve genderstudies. Zij publiceert op het gebied van *cultural studies*. Momenteel doet zij onderzoek naar (post)koloniale beeldvorming, met name in Indische literatuur en films. Haar tweede project is gericht op de levensverhalen van vrouwen die de koloniale tijd in Nederlands-Indië hebben meegemaakt.
E-mail: pattynama@pscw.uva.nl.

Marianne Vogel (1958) promoveerde in 1992 te Leiden op *Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst* (München: Scaneg, 1992) en opnieuw in 2001 te Maastricht op '*Baard boven baard*'. *Over het Nederlandse literaire en maatschappelijke leven 1945-1960* (2001). Ze is coördinator Duitslandstudies aan de Rijksuniversiteit Groningen en publiceert regelmatig over de Nederlandse en Duitse literatuur en cultuur.
E-mail: m.vogel@let.rug.nl.

Berteke Waaldijk (1957) is historica en werkt als senior docent/onderzoeker voor Vrouwenstudies bij de Universiteit Utrecht. Zij publiceerde over vrouwengeschiedenis, oude en nieuwe media en over sekse en sociaal werk. Op dit moment houdt zij zich bezig met de manier waarop burgerschap en vermaak tot stand komen op wereldtentoonstellingen en koloniale exposities. Met Maria Grever publiceerde zij in 1998 *Feministische Openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898* - een Engelse bewerking van dit boek verschijnt in 2005 bij Duke University Press. Daarin wordt onder meer beschreven hoe de vrouwenbeweging zich verhield tot het kolonialisme. Met Susan Legêne schreef zij eerder over de betekenissen van batik in de Nederlandse koloniale cultuur.
E-mail: Berteke.Waaldijk@let.uu.nl.

Wim Willems (1951) is projectleider van de historische cluster van het Instituut voor Migratie en Etnische Studies (UvA), en verbonden aan het Centrum voor de Geschiedenis van Migranten. Hij heeft tal van publicaties op zijn naam staan over de westerse beeldvorming en het beleid jegens zogenaamde zigeunergroepen. Verder heeft hij een zesdelige reeks Studiedagen Indische Nederlanders georganiseerd en de redactie gevoerd over de bundels artikelen die naar aanleiding daarvan verschenen. In 2001 verscheen zijn laatste boek op dit onderzoeksterrein, *De Uittocht uit Indië*, *1945-1995*.
E-mail: willems@pscw.uva.nl.

Myra Winter (1961) volgde een museumopleiding aan de Reinwardt Academie en studeerde kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Ze woonde van 1995 tot 1996 in Suriname waar zij werkzaam was bij het Surinaams Museum. Sindsdien reist Winter regelmatig op en neer voor culturele projecten. Ze is sinds 1997 verbonden aan de Vereniging Ons Suriname waar

zij de Galerie Nola Hatterman runt en zich bezighoudt met het organiseren van literaire activiteiten.
E-mail: veronsur@xs4all.nl.

Illustratieverantwoording

p. 29 (afb. 1.1)	Uit: M.A.J. Bauer en P. Ankum (2001), *Marius Bauer*, *1867-1932*, *oriëntalist*, Wassenaar, Bauer Documentatie Stichting
p. 34 (afb. 1.2)	Uit: Gerard Brom (1931), *Java in onze kunst*. Rotterdam, W.L. en J. Brusse N.V.
p. 35 (afb. 1.3)	Uit: *Moderne kunstwerken: schilderijen*, *teekeningen en beeldhouwwerken*, jrg. 1 (1903), Amsterdam, W. Versluys
p. 43 (afb. 2.1)	Collectie Herman Openneer
p. 45 (afb. 2.2)	Uit: *Het Leven*, 3 februari 1914 (Universiteitsbibliotheek Universiteit van Amsterdam)
p. 60 (afb. 3.1)	Foto: Henk Jonker / Maria Austria Instituut, Amsterdam
p. 64 (afb. 3.2)	Boomerang freecards, Amsterdam
p. 76 (afb. 4.1)	Nationaal Archief, Den Haag
p. 77 (afb. 4.2)	Uit: *Der Artist*, *Central-Organ der Circus*, *Variété-Bühnen*, *Reisenden Kapellen und Ensembles* (microfilm, Universiteitsbibliotheek Dusseldorf)
p. 100 (afb. 5.1)	Collectie Joost Groeneboer
p. 101 (afb. 5.2)	Uit: *De Nieuwe Haagsche*, 23 mei 1933
p. 103 (afb. 5.3)	Nederlands Jazz Archief, Amsterdam
p. 113 (afb. 6.1)	Uitgeverij Querido, Amsterdam 1957
p. 129 (afb. 7.1)	Collectie Marieke Bloembergen
p. 139 (afb. 7.2)	Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam (Dossier 1398/30, nr. 3 en 4)
p. 149 (afb. 8.1)	Collectie Kathinka Dittrich
p. 150 (afb. 8.2)	Foto: Eva Besnyö / Maria Austria Instituut, Amsterdam
p. 162 (afb. 9.1)	Uitgeverij Allert de Lange, Amsterdam 1980
p. 164 (afb. 9.2)	Uit: Häntzschel, H. (2001), *Irmgard Keun*. Reinbeck bei Hamburg, Rowolt, p. 98
p. 183 (afb. 10.1)	Foto: Paul Huf / Maria Austria Instituut, Amsterdam

p. 189 (afb. 10.2)	Foto: Maria Austria / Maria Austria Instituut, Amsterdam
p. 197 (afb. 11.1)	Gerd Arntz, c/o Stichting Beeldrecht, Amsterdam
p. 199 (afb. 11.2)	Museum Folkwang, Essen, c/o Stichting Beeldrecht, Amsterdam
p. 211 (afb. 12.1)	Uit: Woude, J. van der (1973), *Maria Dermoût*, *De vrouw en de schrijfster*, Den Haag, Nijgh en Van Ditmar
p. 227 (afb. 13.1)	Collectie Marijke Sterman-Vleeschdraager
p. 231 (afb. 13.2)	Collectie Marijke Sterman-Vleeschdraager
p. 235 (afb. 13.3)	Collectie Marijke Sterman-Vleeschdraager
p. 246 (afb. 14.1)	*De Tsjerne*, september 1952 (Provinsjale Biblioteek Fryslân, Leeuwarden)
p. 267 (afb. 15.1)	Collectie Vereniging Ons Suriname, Amsterdam
p. 281 (afb. 16.1)	Letterkundig Museum, Den Haag
p. 287 (afb. 16.2)	Collectie Lilian Ducelle

p. 295 (afb. 17.1)	KIPPA/ANP, Hilversum
p. 303 (afb. 17.2)	KIPPA/ANP, Hilversum
p. 309 (afb. 18.1)	Foto: Steye Raviez / Hollandse Hoogte, Amsterdam
p. 319 (afb. 18.2)	Collectie mevrouw Van Dijk-Van Ommeren
p. 331 (afb. 19.1)	Spaarnestad Fotoarchief / ANP Foto, Haarlem
p. 348 (afb. 20.1)	Uit: Breytenbach, B. (1991), *Uit de eerste hand*, Amsterdam/Haarlem, Meulenhoff/Frans Halsmuseum. Breyten Breytenbach, c/o Georges Borchardt Co., New York, USA

Kleurenkatern

I Nederlands Jazz Archief, Amsterdam
II Theater Instituut Nederland, Amsterdam (affiche B 1952 - 003 ATB1)
III Collectie Marion Bloem
IV Stedelijk Museum Amsterdam
V Foto: René Gerritsen / Collectie Vendex KBB, Hoofdkantoor Praxis, Amsterdam
VI Uit: Breytenbach, B. (1991), *Uit de eerste hand*, Amsterdam/Haarlem, Meulenhoff/Frans Halsmuseum. Breyten Breytenbach, c/o Georges Borchardt Co., New York, USA.
VII Uit: Breytenbach, B. (1991), *Uit de eerste hand*, Amsterdam/Haarlem, Meulenhoff/Frans Halsmuseum. Breyten Breytenbach, c/o Georges Borchardt Co., New York, USA.
VIII Archief Yonina Knoppers (Mercury, 1978)

Namenregister

Aalberse, P.J.M. 79
Aalst, T. van 49, 384
Aalten, T. van 150-151, 153
Abdolah, K. 114
Abdul Hassan Orchestra 362
Abegg, L. 271, 407
Abongra 251, 253, 406
Academia de Tango 54
Academia Nacional de Tango 54
Achter het Nieuws 399
Achterberg, G. 358
Adret, F. 186, 188
Akerman, A. 353, 413
Akin, A. 336
Albach, B. 229, 404
Alberga, H. 233
Albers, J. 193
Albert, Ch. d' 39-40
Alberti, W. 71
Alberts, A. 210, 288
Aldridge, I. 231-232
Alfen, Ph. van 161
Algemeen Dagblad 128, 233, 403, 409, 418
Algemeen Handelsblad 99, 168, 171, 231, 384, 391, 398
Alma, P. 198
Alon, Galerie 268
Alpha et Omega 273
Alphen, E. van 390, 124-125
Alsop, J. 378
Amata 383-384
Americain, Café 167
American Amusing company 46
Amerikaansch Danspaleis 45
Amerikaansch Danspaviljoen 45-46, 48
Amerongen, W. van 182, 184
Amstel, P. van 391-392
Amsterdamsch Tooneel Gezelschap 229
Amsterdamsche Baseball Club 229
Amsterdamse Ballet Combinatie, De 184
Amsterdamse Ballet, Het 191
Amsterdamse Gemeentelijk Theaterbedrijf 182
Amsterdamse School 33
Amsterdamse Stadsschouwburg 191
Amsterdamse Studentenzigeunerorkest, Het 68
Anansi, de spin 223
Anasagasti, R. 241
ANC 351
Andres (D. Holten) 333, 339
Ankum, P. 381

Arnhemse Courant 393
Anti-Apartheidsbeweging Nederland 352
Antilliaanse Cahiers 318
Apostolische Gemeente 228
Arbeid, Handel en Nijverheid (AHN) 79
Arbeiders Jeugd Centrale (AJC) 133
Arias, G. 53-54
Arion, F.M. 112, 238, 390
Armada 125
Armando 346
Armstrong, L. 96-97
Arnhems Orkest 87
Arnoldussen, P. 52, 384
Arntz, G. 10, 193, 196-199, 204, 398
Arntzenius, L.M.G. 127-128, 137, 180, 391-392
Arocha, J. 402, 404
Arons, R. 291
Art Journal 30
Artis 28, 102
Artist, *Der* 77-78, 81, 86, 387

Artone 338
Arts and Crafts 24, 28
Ashetu, B. xiii, 11, 307, 318-319, 322, 324, 410
Aspekt. Weekblad voor Amsterdam 363-364, 419
Assche, P. van 384
Associatie Beeldende Kunstenaars Suriname 269
Asten, P. 341
Augier, G. 330
Augustin-Glaser, E. 173, 395
Augustinus 406
Aurelia Saxophone Quartet 55
Avellaneda, P. 54
Avifauna 109
AVRO 299

Baag, A. 266-267, 269-270, 273
Baay, R. 401
Bach, J.S. 140
Badyakoff, C. 63
Baker, J. 49, 128
Bakker, J.H. 346, 413
Bakker, N. 261-262, 407
Bal, M. 213, 400
Balanchine, G. 190-191
Balk, H. 378
Ballet der lage Landen 184-185, 189, 191
Ballet Recital 185
Ballet Recital II 186-187
Ballet van de Nederlandse Opera 184-185, 188-189, 191
Balletgroep Yvonne Georgi, De 182
Ballets de Paris, Les 175
Ballets Russes, Les 176, 178, 180, 397
Bambara, T.C. 389
Banck, G.A. 385
Bandy, Lou 155
Banjo Player T.G. Kansoon 96
Bank, J. 22-23, 378
Bank, W. 186, 397
Barbarossa 48
Baretto, J. 100
Barnstijn, L.C. 147
Bartók, B. 67, 386
Bataviaansch Nieuwsblad 278
Bauchhens, P.H. 175, 185
Baud, M. 385
Bauer, M. 19-20, 29, 32
Bauer, M.A.J. 378
Bauer-Stumpff, J. 32
Bauhaus 194-196
Beatles, The 108
Becker, F.J. 50

Beckmann, M. 10, 193, 199-202, 205, 398
Bedacht, R. 236, 317-318, 410
Beecher Stowe, H. 231
Beeck, K. 52
Beekman, E.M. 280, 283, 288, 399-400, 408
Beethoven, L. van 140
Beets, N. (Hildebrand) 1-5, 9, 229, 377
Beieren, L. van 40
Bekker, F.J. 384
Bela, D. 51, 85
Belle Chietta, La 47
Bellevue 45, 59, 80-81
Bellman, J. 66-67, 70, 386
Benali, A. 114, 126, 390
Bendien, E. 359
Benita, E. (D. Benton) 334
Bennet, T. 80
Bennink, H. 110
Benno, A. 258
Benton, D. (E. Benita) 334
Berenbak, De 66
Berg, H. 383-384, 404
Berg, J. van den 279, 408
Berge, H.C. ten 345, 356, 358, 359, 413
Berger, L. 146-147, 153, 156-158, 393
Bergh, E. van den xiii, 11, 360, 437
Bergh, H. van den 403-404
Bergman, C. 340
Bergstra, F. 245, 406
Berlage, H.P. 31, 36-37, 378
Berlin, I. 300
Berliner Filmfestspiele 157

Bernali, A. 125
Bernhard, Prins 66
Bernlef, J. 308, 356-357, 411, 413
Bertheux, M. 272, 407
Besnyö, E. 144, 147
Betty en Ramon 51
Beukers, E. 435
Beurs van Berlage 33
Beutel, H. 395
Bezige Bij, De 307, 318
Bianco, E. 51-52, 383
Bijenkorf, De 165, 203
Bijl, T. van der 137-138, 392
Bilse, B. 2
Binnendijk, Ch. van 272, 407
Binnenhuis, Het 24-26, 30
Binners, K. 278
Bioscoopbond 145, 148, 151, 154, 158
Birkjenstock, A. 384
Birney, A. 13, 218-221, 399-400
Birnie, C. 191
Bishop, W. 109
Bizet, G. 67
Black Panters 238
Black-Powerbeweging 329
Blanc, M. 383
Blanc, R. 45, 383
Blaue Reiter, Der 199-200
Bledsoe, J. 230
Bleekrode, M. 83
Blijd, F. 95
Bloem, M. 13, 215, 217-218, 220-221, 400
Bloem, R. 308, 310, 353, 411, 413
Bloembergen, M. xi, 8, 23, 27, 142, 378, 391-392, 437
Bloemendaal, A. 292
Blom, O. 355, 413
Blom, P. 193, 404
Bloom, S. 366-367
Blue Diamonds, De 337-338
Blue, J. 95
Blythe, F. 95
Boates Folkertsma, E. 406
Boeatan 24
Boekholt, R. 400
Boen, T. 260, 262, 407
Boer, J. de 379
Boesveld, M (A. Hassan) 361-362, 417
Boeyen, H. van 102
Bogaerts, E. 213, 400
Bois, M. de 28, 379
Bol, A. 48

Bolland, F. 340
Bolland, R. 340
Boltendal, R. 166, 395
Boltini, T. 65
Bomans, G. 284, 294
Bon, M. 234, 237
Bonanza, La 233
Bond van Bemiddelaars 77
Bond van Improviserende Musici (BIM) 110
Bond van Kunstenaars ter Verdediging van de Kultuur (B.K.V.K.) 260
Boni 236, 252, 263, 265, 267-268
Bonnet, R. 140-141, 392
Bons, J. 195, 398
Bonsonians, The 232
Bool, F. 193, 404
Boom, A. van der 28, 36, 379
Boon, C. 278
Boon, J.J.T. (V. Mahieu, T. Robinson) 208, 276, 278
Boon, S. 208-209, 399-400
Boorsma, P. 406
Borath, L. 67
Borel, H. 99, 128, 134, 138, 388
Bosboom-Toussaint, T. 258
Bosch, F. van den 210, 220
Bosch, J. 349
Bose, B. von 413
Bossema, W. 351, 414
Bossenbroek, M. 31, 379
Boswinkel, W. 190, 397
Botman, M. 404

Bouazza, H. 114, 390
Bouber, H. 240
Bouma, M. 295-296
Bouwman, M. 239
Bouwmeester, L. 156, 258
Braak, M. ter 200
Braam, C. 359, 414
Braasem, W.A. 288
Braat, L.P.J. 168, 174, 395
Braber, G. den 329-330, 338
Braches, E. 378-379
Brahms, J. 67, 71
Brahms, H. 233
Brakel, K. van 378, 379
Brando, M. 280
Brandt, Binderij 28
Brandts-Buys, J. 127
Brave, W. 53-54, 384
Brecht, B. 198, 201, 353
Breda, A. van 97, 388
Breda, Van 386
Bredero, G.A. 353
Bremmer, H.P. 33, 379
Brentjens, Y. 28, 379
Breton de Nijs, E. 210, 279
Breughel, P. 349
Breuker, W. 110
Breytenbach, B. xiii, 11, 345-360, 413-414
Breytenbach, Y. 349
Brink, A.P. 359, 415
Brink, J. 339
Broekhoven, R. van 258, 260
Brokken, C. 70, 72, 337
Brom, G. 33-36, 378-379
Bronsen, D. 171, 395
Broodboom, A. 105, 107
Brouwer, E.J. 437
Brouwer, J. 404
Brouwer, J.H. 244, 406
Brouwer, L. xii, 13, 255
Brouwn, S. 270
Brown, F. 341
Brown, M. 333, 341
Brown, T. 412
Brug, Kunstenaarsvereniging De 259
Bruijn, M. de 269-270, 407
Bruma, E. 236-237, 251-254, 263, 406
Brummel, K. xii-xiii, 14, 192, 375, 391, 437
Brummelen, Y. van 397
Bruno, M. 402-403
Brunst, L. 271

Brusse, K. 295, 297
Bruyn, K. 329-330
Büch, B. 357, 415
Buddingh, C. 356
Buikema, R. x-xi, 17, 377, 437
Buiten, G. 383-384
Buning, W. 391-393
Buonaventura, W. 417, 419
Buschman, M. 404
Bush jr., G. 4
Busken Huet, C. 208
Buuren, M. van 22-23, 378
Buys, C. 397
Buys, J.W.L. 200
Byas, D. 108, 389
Bye, W. de la 186, 191

Cabaret Artistique 45
Cabelieu 323
Cairo, E. 308, 313, 326
Calis, P. 111, 390
Cambaccini, P. 412
Campbell, B. 341
Campbell, C. 341
Campbell, H. 15, 333, 341
Campendonk, H. 193-194, 199-200, 205, 398
Campers, J. 346
Campert, R. 356, 360, 415
Campos, M. 384
Canaro, F. 50
Canaro, M. 50, 383
Cantillon, S. 234
Capello, P. 53

Capit, L.J. 52, 384
Captain, E. 399-400
Carmiggelt, S. 106, 277, 294
Carpintero, J. (J.C. Kistemaker) 50, 384
Carré, Theater 259, 293
Casablanca 106-107
Casona, La 53
C.C.S. School voor Vrije Expressie 268
Celan, P. 310
Centraal Bureau voor de Statistiek 417
Centraal Museum in Utrecht 19, 378
Centraal Theater 80, 234, 383
Centrum, Toneelgroep 236
Césaire Aimé 323
Cetem 60
Chalet Suisse 63
Chambers, J. 96, 388
Chandra, V. 389
Choclo, El 54
Chocolate Kiddies, De 50
Cinecentrum 226
Cinema & Theater 49
Cinetone, Studio 143
Circus Elleboog 232
Circusgebouw 46
Citroen, P. 193, 195
Claassen, J. 404
Classen, K. 303
Claunigh, E. 144
Claus, H. 348
Cleintuar, G. 289, 408
Clerq, H. le 365
Clerx, A. 285
Cobra-beweging, de 196, 212, 348
COC 238
Cocheret, Ch.A. 46, 48, 384
Cocteau, J. 176
Coen, J.P. 36
Coetzee, J.M. 349, 415
Coldoban, C 61-62, 67
Coldoban, I. 62
Coldoban, Nikki 62
Coldoban, Nitza 62
Coldoban, T. 60-62
Coleman, R.M. 294, 410
Colijn, H. 21, 204
Collège Neerlandais 175
Collegians, The 105
Collins, R. 241, 302
Colombia Records 44
Comedia 234, 236-237

Comedia Maxim Gorki 236
Comité ter Bescherming der Olympische gedachte 260
Comité van Waakzaamheid 171, 205
Commissie-Folmer 84, 87, 93
Concertgebouw 107, 127-128, 132
Concertgebouworkest 87, 127, 139, 310
Coninck, H. de 356, 415
Conrat, H. 71
Conservatorium van Rotterdam 54
Coombes, A. 23, 379
Copacabana 105
Corbey, R. 117, 390
Coret, A. 44, 47, 383-384, 386
Corneille 348
Corrothers, J.D. 224
Cottaar, A. 400, 402
Cottica 265
Cotton, T. (Th. Kantoor) 96, 98-100, 105
Cotugno, T. 330
Couperus, L. 13, 19, 28, 210, 220, 400
Courtens, M. 336
Cox, G. 340
Crane, W. 21, 30, 379
Cremer, J. 280
Creole Female Singers 231
Creton, F. 265-266, 273
Croiset, M. 234
Cronheim, P. 181
Crooks, R. 90
Cropius, W. 195
Cubana, La 105
Cultureel Centrum Suriname 265, 268

Dalcroze, E.J. 177, 179-180
Dalsum, A. van 229
Dantzig, R. van 186, 190-192
Dardy, L. 49
Däubler, M.T. 398
Daum, P. 219
Davids, H. 48
Davids, L. 99
Davis, M. 96
Westindiër, *De* 407
Dean, J. 280
Debrot, C. 307, 318, 320
Debussy, C. 138-139, 378
Deelder, J. 357
Defresne, A. 229
Dehnert 81
Delissen, N. 378
St. Denis, R. 367
Derby, W. 70, 99
Derks, M. 383-384
Dermoût, M. 13, 210-214, 217-221, 285-288, 400
Deudney-Theron, E. 353, 415
Deventer, C.T. van 19, 21, 379
Dewulf, B. 354, 415
Deyssel, L. van 2-4, 377
Diaz, M. 53-54
Dibbets, K. 82, 387, 393
Dieren, E. van 42, 382, 384
Diergaarde Blijdorp 240
Dijck, L. van 301
Dijk, C. van 379
Dijk, K. van 229
Dijkstra, W. 252
Dijsselhof, G.W. 21, 28, 30
Dijsselhof-Keuchenius, W. 28
Dimitriu, I. 358, 415
Dinteren, B. van 67
Dirkse-Balhan, A. 214, 400
Dis, A. van 13, 144, 151, 158, 216, 355, 359, 400, 415
Dittrich, K. 193, 404
Dittrich van Weringh, K. xii, 10, 394, 437
Djawa 138
Dobal, J.P. 55, 384
Doesburg, Th. van 202
Dokter, B. 260, 407
Dollfuss, E. 198
Dolores, D. 52
Dolores, S. 47
Domburg, A. van 148, 155-156
Donker, A. 166, 396
Donner, G. 412

Donselaar J. van 411
Dooijes, M. 185, 397
Doorn, J.A.A. van 21, 379
Doorn, P. 435
Dorfsmusik, Die 104
Dorp, P. van 41
Douglas, F. 110
Drees, W. 248
Dreese, J. 52
Drenth, L. 233
Drenthe, T. 114, 390
Driessen, E. 342
Dubiez, F. 88, 388
Dubois, A. 198
Ducastel, M. 271
Duchamps, G.Th. 41
Dudok, W. 176
Duin, A. van 300
Duinkerken, A. van 111, 284, 390
Dulfer, H. 108-109, 388
Dumas, M. 48
Duncan, I. 14, 177-179, 181, 391, 397
Dunk, H.W. von der 394-395
Dusschoten, F. van 300
Duwaer, F. 203
Dynamite, K. 95-96, 99, 103-108, 233

Eagleton, T. 4, 377
Eboué, B. 323
Eckert, B. 168, 395
Edema van der Tuuk, H. 25
Edgar, B. 233
Edicion Argentina 50

Edison Bell 96
Eeckhout, F.I.R. van den 33, 379
Eeden, W.F. van 28
Eerste bijzondere tentoonstelling van Oud-Javaansch en hedendaagsch Balisch-Hinduisme 31
Eerste Internationale Tentoonstelling van Moderne Decoratieve Kunsten (Turijn, 1902) 23, 30, 378-379
Eerstel, H. 236, 251-252, 263
Eesteren, C. van 203
Egorova, L. 176
Eijl, C. van 435
Elgg, D. 233
Elhachioui, R. 373
Eliëns, T.M. 21-23, 26, 28, 379
Ellemers, J.E. 207, 400
Ellens, H. 25-26, 380
Ellington, D. 97
Elseviers Weekblad 260
Elst, J. van der 353, 415
Emanuel, V. 40
Emeralds, De 338
Emma Kinderziekenhuis 234
Emma, Koningin 29
Ende, J. van den 300-301
Engels, M.T. 200, 398
Enschedé, J.A. 379
Entartete Kunst 194, 204
ENTOS 46
Epen, J. van 41
Espace, Galerie 347-349
Ester, H. 355, 415
Ethiopian Serenaders 231
Ethnografisch Museum van Artis 22-23
Eugen, F. von 173
European Broadcasting Union 329, 335
Europese Unie 335
Eurovisie 335-336
Eurovisie Songfestival 329-344, 412
Eurovision Artists Nieuws 334, 412
Evangelisatie '55 239
Faber, J. 230, 404
Faber, P. 272, 379, 407
Fabricius, J. 153
Faico Chico 43
Family Affairs/Famir man tori 273
Fanon, F. 323
Farkas, A. 144, 147, 156
Farkas, T. 63
Fasseur, C. 380
Faulkner, W. 280
Faverey, A.Th. 315

Faverey, H. xiii, 11-12, 307, 320-321, 325, 327, 410-411
Feddersen, J. 330, 412
Federatie van Nederlandsche Toonkunstenaars Vereenigingen 84, 87
Feijo 383
Fens, K. 345, 413
Ferenc, H.F. 68
Fernando, R. 95
Ferrazzano, A. 51
Ferrier, H. 384
Ferrier, L. 326
Fiedler, O.H. 10, 194, 196
Fierens, H. 112, 390
Filmliga 146, 148
Filmmuseum 52
Fiolet, J. 237
Fischer, A. 87
Fitzgerald, E. 233
Flier, J. 186-187, 191
Flothuis, M. 87, 388
Flu, R. 269
Fluxus Beweging 270
Folkertsma, E.B. 244, 406
Formosa, Tearoom 98
Fortgens, G. 402, 404
Fortuin, A. 390
Forum - Maandblad voor architectuur en gebonden kunsten 380
Forum- Maandschrift voor letteren en kunst 248, 284

Fra Fra Sound 110
Franco, J. 289
Franeker Courant 96
Frankfurter Opera 87
Frans Halsmuseum 349
Fransman, F. 25-27, 380
Franz Liszt Academie 60
Frascati 41
Fraser, R. 69-70, 386-387
Frederikschool 233
Frenkel, T. 47
Freriks, K. 210, 285, 400, 409
Freud, S. 112, 117-118
Freyre, G. 289
Friedericy, H.J. 288
Friedländer, J. 193
Friese Koerier 405
Frisia 250
Frye, R. 380
Fuchs, R. 271-272
Fuhri-Mierop, H.W.A. 275
Fuller, L. 177
Fünfstuck, M. 46

Gadliff, T. 69
Gagliostri 403-404
Gaillard-Jorissen, H.W. 182
Gainsbourg, S. 330
Galen, J. van 263
Galsworthy, J. 389
Gamcaccini, P. 330
Gandhi, M. 4-5
Garcia, D. 339
Gardel, C. 50
Garthof, B. 288
Gaskell, S. xii, 14, 175, 397
Gates, H.L. 315
Gayford, M. 49
Geelvinck, De 260
Gelder, H. van 412
Gelder, M. van 45, 78, 80, 89
Gelderlander, *De* 107
Gemeenschap, *De* 111
Genet, J. 241, 301
Gennep, R. van 359
Genossenschaft Deutscher Tanzlehrer 39
Georgi, Y. 14, 177, 181, 185, 232, 397
Georgis, Mr. 43
Gerilja. Maandblad voor Zelfbehoud 284-285
Gerritz, J. 79, 388
Gerron, K. 146, 151-153

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum 198
Gessel, E.A. 236
Getrouw, R. 269
Gewest tot Gewest, Van 417
GGD 234
Gids, *De* 138-140, 318, 383
Gilbert, J. 238
Gilbert, L. 45
Gilfillan, F.R. 415
Ginkel, R. van 391-392
Gispen, T. 340
Gobardhan-Rambocus, L. 310, 411
Godwin, P. 87
Goede Doel, Het 341
Goedegebuure, J. 217, 350, 400, 415
Goedewaagen, T. 105
Goemans, P. 339
Goetzee, A. 359
Gogh, V. van 349
Gold Bobbins Company 232
Goldstein, R. 87
Gomes, P. 210
Gong Peliatan 8, 127-142
Gooi en Eemlander 382
Gorp, C. van 300
Gorter, H. 308, 353
Graaf, A. van der 337
Graaf, E.C. 225
Graham, M. 190
Grassau, E. 48
Grasshoppers, The 105
Grauss, G.H. 383-384
Grave-Terwogt, A.G. de 275

Green, L. 181, 397
Greenhalgh, P. 22, 380
Greshoff, J. 200, 214, 288, 399, 401
Grever, M. 24, 29, 31, 380
Griffin, J. 108
Griffiths, J. 263
Grijp, P.L. 16, 377
Groen, J. 351, 415
Groene Amsterdammer, *De* 114, 132, 136, 198, 261, 389, 392, 398
Groeneboer, J. 8-9, 55, 80, 230, 242, 383, 384, 386, 388, 404, 438
Groninger Museum 349
Grönloh, A. 15, 332-333, 337, 339
Gronostay, W. 149
Groot Nederland 248
Gropius, W. 398
Grosse Deutsche Kunstausstellung 204
Grosz, G. 196
Grotius 36
Gruyter, J. de 200, 378, 380
Güsten, Th. 144
Gyenes' Hungarian Gypsy Girls, Lilly 60
Gysbert, J. 406

Haagsche Courant 97, 132, 391
Haagsche Post 152, 156
Haagse Dierentuin, De 275-276
Haagse Posthoorn, *De* 69
Haak, Ch. 258
Haarlems Dagblad 409
Haarlemse Stadsschouwburg 184
Haas sr., A. de 48
Haasse, H.S. xii, 13, 165, 207-210, 214, 221, 395, 399, 401
Hack-Wijsmuller, K. 380
Hadewijch 353
D'Haen, T. 399-400
Hagin, A.B. 395
Haji, S. El 114
Haley, B. 107, 335
Hamburger, S.L. 49
Hamdorff, J. 42
Hamdorff, Hotel 41
Hamhuis, H. 338
Hammacher, A.M. 33, 380
Hammink, R. 415
Hampton, L. 107
Hanascine, Theatergezelschap 241
Handelsblad 75
Hanenberg, P. van den 301, 410
Hanka, E. 232, 235
Hannema, F. 171, 391-392
Häntzschel, H. 394-395

Haraway, D. 112, 389-390
Harig, C. 47
Harig, F. 102
Harigs 49
Harkarvy, B. 191
Harlemites, De 88
Harmonie, De 45
Harmony 333, 340, 343
Harris, E. 271
Harten, J. 398
Hartkamp, M. 308, 315, 410-411
Hartong, C. 180
Haskell, A. 188
Hassan, A. (M. Boesveld) 361-362, 417
Hatterman, Galerie Nola 258, 273
Hatterman, N. 13, 236, 246, 250, 257-274, 407
Hatterman Instituut, Nola 258, 269-270, 273
Havelaar, J. 407
Havertong, G. 302
Hawkins, C. 97, 99, 104, 109
Haydn, J. 67
Hearts of Soul, Patricia en 333
Heath, G. 239
Heck's Lunchroom 86
Heemvaartbeweging 133
Heerdens, E. van 389
Heereveensche Koerier 405
Heide, A. van der 227-228, 404
Heijermans, H. 153
Heite, H.R. 310-311, 326, 411

Hellinga, W. 251
Helman, A. 12-13, 111-126, 308, 323, 389-390, 411
Helms, D. 202-203, 398
Hemers, H. van 339-340
Hemers, W. van 240, 337
Henar, V. 110
Hendrik, Prins 32
Henkes, B. 169, 394-395
Herb, J. 73
Herdigein, K. 302-304, 306
Hermann, G. 11, 168
Hermans, P. 68-69, 284, 386
Hermens, M. 65, 386-387
Hermse, S. 45
Hermus, C. 234
Hersteld evangelisch-Lutherse Gemeente 227
Hessing, G. 340
l'Heure Bleu 63
Heutz, J.B. van 21
Heyting, L. 355, 415
Hidalgo, L. 226
Hidalgo, M. 103
Hidalgo, Orkest 103
Hierna Beter, Amateurvereniging 235
Hilal, S. 371
Hilarides, M. 187, 191
Hildebrand (N. Beets) 1-5, 9, 229, 377
Hildebrandt, G. 384
Hillesum, E. 353
Hines, E. 109
Hinz, B. 194, 398
Hipp, H. 173, 395
Hirsch, M. 216, 401
Hitler, A. 10, 52, 69, 146, 159-161, 170, 173, 193-194, 204-205
Hivos 357
Hochschule für Gestaltung 203
Hoefte, R. 406, 408
Hofkamp, J. 195, 398
Hofwijk, E. 271
Holder, *De* 250
Holkema en Warendorf, Uitgeverij Van 165
Hollandsch Weekblad, *Het* 157
Hollandsche Schouwburg 48
Holliday, B. 233
Holman, Th. 215, 400-401
Holstein, P. 348
Holten, D. 333, 339
Holtuin, L. 52, 99, 103, 105, 233
Homan, H. 49
Hoogendonk, M. 348-349, 415-416
Horecaf 77

Hospita 68
Hotel De l'Europe 59, 62, 188
Hotel de Oldehoue 78
Hotel Weimar 46
Hout, A. van 't 198
Houweninge, Ch. van 303
Hove, I. van 301
Hoving, I. x, 403-404
Hoving, M. 293
Hoving, S. 293
HP/De Tijd 242
Hughes, L. 224, 238
Huiswoud, O. 236
Huizinga, J. 392
Humanist 413
Hylkema, H. 104, 107, 209, 401
Hylton, J. 85

Ibo, W. 293, 299, 306
Ignatiev, N. 377
IJken, K. van 383, 386
Illimani, J. 51
Imaani 334
Imperial Society of Dance Teachers 39
Indisch Wetenschappelijk Instituut 400
Indische Courant 275
Indische Gids 21
Indische Instelling 22
Indische Letteren 399, 401
Indische Post 136
Ingen, D. van 402, 404
Instant Composers Pool 109

Instituut voor Arbeidersontwikkeling 238
Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs 258
Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling (Wereldtentoonstelling Amsterdam 1883) 2
Irodikromo, S. 269
Irwen, M. 47
Isegawa, M. 389
Israëls, I. 31-32
Itten, J. 193
Izindaba 413, 416

Jaccobi, R.F. 386
Jackson, L.D. 342
Jacott, R. 15, 333-334, 336, 341
Jaffé, H.L.C. xii, 10, 205, 398, 438
Jahoda, G. 114
Jannings, E. 144
Jansen, G. 337
Jansen, H. 63
Jansen, S. 418-419
Jansen van Galen, J. 404, 407
Jansma, E. 355
Janson, H.W. 112, 114, 390
Japicx, G. 252, 406
Járóka jr., S. 66
Jasper, J.E. 24-25, 380
Jazz Nu 110
Jazzwereld, *De* 81, 88, 97, 101, 104, 383, 385, 388
Jensen, F. 389
Jensen, S. xi, 12, 126, 390, 438
Johnson, F. 88, 97, 99, 101
Johnson, J.W. 239, 403
Jolson, A. 403
Jonckheere, W. 356, 416
Jones, D. xiii, 8-10, 240-241, 291-306, 403, 409
Jones, F.R. 315, 411
Jones, J. 306
Jong, A.M. de 225, 404
Jong, C. de 53
Jong, M.J.G. de 171, 395
Jongs, A.M. de 153
Jooss, K. 181, 188, 190
Joost, O. 51
Jordaan, J. 70-71, 73
Jordaan, L.J. 151, 156
Joskà, Z. 57, 59
Jouwe, N. 404
Juffermans, J. 261-262, 407
Juliana, Koningin 66
Jumping Jacks, De 52
Jungerman, R. 272

Juynboll, H.H. 381

Kaart, J. 258
Kabani 68-69, 386
Kaesen, R. 192
Kagie, R. xi, 7, 95, 110, 259, 383-384, 388, 407, 438
Kaihatu, F. 338
Kaihatu, V. 338
Kal, Jan 356
Kalkhoven, R. 53, 384
Kallasingh, G.P. 268, 273
Kalma, D. 252
Kàlmàn, E. 57, 59, 67
Kampkroniek 278
Kan, W. 238
Kantoor, Th. (T. Cotton) 96
Karner, P. 386
Karsseboom, Café de (nieuwe) 59-60, 86
Karsters, R. 267, 269
Kartini, R.A.K. 28, 380
Kassies, J. 397
Kaufmann, A. 193
Kaya, Prins (F. Vroom) 240, 258-259
Kaye, C. 109
Keizer, Café 167
Kelk, D.J. 122
Kelly, G. 293
Kempen, M. van 11-12, 112, 122, 390-391, 410-411, 438
Kempenaar, S. 271
Kerkhofs, H. 386
Kesten, H. 160, 395

Keuken, J. van der 109
Keun, I. xii, 11, 159-174, 395
Keurs, P. ter 380
Kiepenheuer, G. 163
King, M.L. 238
Kinsbergen, C. 47
Kinsbergen, S.J. 383
Kisjes, J. 340
Kistemaker, J.C. (J. Carpintero) 50
Kit Cat Club, The 259
Kittrich, K. 404
Klapwijk, R. 54
Klas, R. 268-269, 273
Klausnerconcern 81
Klee, P. 194
Klein, K. 397
Klerk, M. de 33
Klinkert, C. 49-50, 383-385
Kloos, W. 125, 315
Klöters, J. 231, 294, 301, 383-385, 404, 410
Knipping O.F.M., J.B. 380
Knoll, R. 39-40
Knoppers, Y. (Yonina) xiii, 14, 361-375, 417-419
Knuttel, G. 407
Kodály, Z. 67
Koenders, J. 251-252
Koenis, S. 377
Kogan, M. 193
Kohler, C. 223
Kok, H. 338
Kölner Progressiven 196, 198
Koloniaal Instituut 129
Koloniaal Museum 22, 26, 31
Koloniaal Weekblad, *Het* 128, 391-392
Koloniale Tentoonstelling 128
Kom, A. de 260, 267-268
Kom, J. de 260, 268
Komor, C. 51
Komrij, G. 354, 356, 416
Konig, H. 229
Konijn, T. 389
Koning, D. 397
Koninklijk Instituut voor de Tropen 265
Koninklijke Nederlandsche Stoomboot Maatschappij 226
Koninklijke Nederlandsche Toonkunstenaars Vereniging 77
Koninklijke Paketvaart Maatschappij 36
Koninklijke Vereniging 258
Kooiman, D. 340
Kooten, K. van 239, 300, 403
Kopland, R. 356, 358-359
Koster, P. 403

Kousbroek, R. 208-209, 220-221, 284, 399, 401, 409
Kouwenaar, G. 308, 353, 356-358
Kovacs, L. 67
Kraayenhof, C. 53, 54
Kraaykamp, J. 301
Krabbé, J. 301
Krabbé, M. 266
Krah, H. 417, 419
Krasnapolsky 49, 59, 93
Krebbers, H. 63
Krehan, M. 194
Kreis, G. 161, 167, 170-172, 394-395
Kreisler 63
Kreuger, F.H. 59, 63-64, 69, 386-387
Krielaars, M. 65, 386-387
Krijn, D. 299, 410
Kröhnke, K. 394, 396
Kroon, De 59, 60
Kuipers, G. xiii, 8-9, 300, 306, 410, 438
Kuipers, J. 306
Kuipers, W. 350, 416
Kunst aan het Volk, 134
Kunst, *De* 45, 57, 383-387, 392
Kunst, J. 127, 138-142, 392
Kunstkring Terborg 223
Kunstnijverheidsschool voor Goud- en Zilversmeden en Horlogemakers 25
Kunst-Van Wely, C.J.A. 392
Kurhaus 45, 48, 50-51, 59, 62-63, 66, 97, 383
Kurth, P. 397

Kusturica, E. 69

Laban, R. von 179-180
Labrana, L & A 385
Lachman, H. 87
Lademacher, H. 170, 394, 396
Laere, S. van 384
Lagerkvist, P. 229
Lak, J. van der (J. Luckey) 259
Lakerveld, C. van 260, 407
Lalo 54
Lamac, K. 146, 154, 156, 157
Lamers, J. 229
Landauer, W. 161, 172, 395
Landbru, W. 271
Landbrug, C. 264, 267, 408
Landshoff, F.H. 160-161, 163, 165-167, 172-173, 394-395
Lange, A. de xii, 159-174
Lange, J. de 383, 385
Langkau-Alex, U. 170-172, 394, 396
Langston, H. 402, 404
Lantum Negerzangers van Amerika 231
Laroo, S. 110
Lauwaars, R. 340
League of Coloured People 263
Lebeau, Ch. 19-20, 28, 30
Leclerc, H. 330
Leenders, M. 170, 388
Leest, W. van 217, 401
Leeuw, P. de 336, 341, 412
Leeuwen, K. van 402, 404
Legêne, S. xi, 7, 28, 37, 380, 439
Léhar, F. 60, 67
Leistikov, G. 180
Lelieveldt, Ph. xi, 10, 78-80, 84-85, 87, 93, 383, 385-388, 439
Lemaire, C. 291
Lemaire, J. 236
Lemaire jr., J. 235
Lenfring, Boekhandel 41
Leonardi, R. 48
Leoncavallo, R. 67
Leopold, J.H. 308
Leopold, Uitgeverij 288
Letterkundig Museum 278, 413
Leurs, G. 270
Leven, *Het* 102, 385
Leviticus, W. 261, 408
Liberation of Man 340
Lichteweide, J. 387
Lichtveld, L. 111, 389
Lido 69, 233

Lier, Kunsthandel Van 196, 201
Lier, Th. van 388
Lieveld, D. 340
Limburgs Dagblad 154
Linden, D. van der 233
Linden, F. van der 408, 272
Lindenberg, E. 345
Lion Cachet, C.A. 28, 30, 36-37
Lissitzky, El 203
Liszt, F. 67
Llassos, J. 51, 383
Lobo Brothers, The 108
Locher-Scholten, E. 215, 399, 401
Loebèr, J.A. 24, 26, 28, 380
Loebèr en Smits, Boekbinderij 28
Loggem, M. van 237, 402, 404
Loning, N. 265
Lopulalan, F. 400
Lorenzatti, G. 53
Lotter, K. 86
Louis, J. 323
Louw, W.E.G. 345
Lowina, O. 237
Luca, L. 343
St. Lucas, Kunstenaarsvereniging 259
Lucassen, J. vi, 377
Lucassen, L. x, 64, 435, 439, 387, 388
Lucassen, R. 348
Lucebert 346, 348, 353, 357-359, 401, 416
Luckberries, De 329
Luckey Star 240

Luckey, J. (J. van der Lak) 259
Lugtenburg, G. 96, 389
Luppes, Bert 403

Maatschappij tot Nut van 't Algemeen 238
Maandblad voor Zelfbehoud 284
Maarseveen, J. van 435
Maas, N. 415
Maasbode, *De* 127, 132, 134, 391-392
Maasland, A. 52
Maatschappij der Nederlandse Letterkunde 345
Maatschappij van Weldadigheid 25
Maden, F. van der 393
Madonna 375
Maduro, E. 227, 402, 404
Maessen, B. 339
Maessen, P. 339
Maessen, S. 339
Maeterlinck, M. 378
Magie en Zakelijkheid, tentoonstelling 259
Mahieu, V. (J.Boon, T. Robinson) 210, 276-277, 409
Mahler, G. 139
Makandra, Theatergroep 239
Malac Banda 68
Malando, Orkest 52-55
Mallarmé, S. 308, 310
Manders, T. 240
Manen, H. van 53
Manke Nelis 70, 386
Mann, E. 154
Mann, Katia 166
Mann, Klaus 166, 173, 394, 396
Mann, S. 239
Mann, T. 166
Manschot, B. 399, 401
Manzano, J. 48
Maranatha-kwartet 238
Marchlewitz, I. 395-396
Marcks, G. 194
Marco, M. 52
Margriet 276
Marina, I. 70-71, 386
Marissink, P. 418
Martin, S. 39-40, 48
Mary, Queen 40
Masabny, B. 366
Mata Hari (M.G. Zelle) 48, 367-368
Mataré, E. 194
Mathijsen, H. 54
Matisse, H. 176
Mauriac, F. 124

Max Ophüls Filmfestspiele 157
Màxima, Prinses 8, 54
Mayfair Jazzband 80
Maynard, R. 271
McCullers, C. 280
Mededelingenblad van de Vereniging Ons Suriname 407-408
Meeberg, R. van 240
Meel, P. 250, 403, 406-408
Meidner, L. 196
Meijer, E. 266, 269, 408
Meijer, J. 39-40, 45, 48-49
Meijer, M. x-xi, 13, 17, 70, 74, 387, 439
Meijer, N. 225
Meijer, S. 386
Meinert, R. 144, 146-148, 150, 155, 158
Mendes da Costa, J. 31, 33-34
Menéndez, S. 385
Mengelberg, M. 110
Mengelberg, W. 127
Mephisto, Jazzclub 100
Merian, M.S. 322
Merlijn 310
Merwe, J. van der 240
Merz, K. 170
Mesters, G. 403, 404
Metropole Orkest, Het 233
Meulenhoff, Uitgeverij 318
Meurs, J. 181, 397
Meyer (en) Fils, J. 48, 385
Meyer, L. 146-147, 156-157
Meyer, Rudolf 156

Meyer, Rudy 158
Mezro, N. 374
Micheels, P. 87-88, 388
Michel, K. 355, 416
Michman, D. 151, 170, 394, 396
Middag, G. 11, 308, 411
Mierlo, H. van 271
Mierop, F. 276
Milles Colonnes 59
Milton, K. 226
Milton, Topsy 233
Milton, Truus 226
Minerva Paviljoen 236
Mirando, Familie 63, 65
Mirando, N. 65, 69
Mirando, T. 65-67
Mirgorodsky, J. 50
Moderniques, The 293
Moedig, P. 271, 408
Mok, A. 240
Mol, Aart 340
Mol, Albert 182-183, 184
Monerville, C. de 323
Monkau, M. 240
Monteux, P. 181
Mooij, M. 359, 416
Moojen, P.A.J. 141
Moor, E.J. 310, 412
Moore, B. 396
Mordrez, J. 51, 383, 385
Morgen, De 354
Möring, M. 412
Morrison, T. 70, 387
Morton, J.R. 109
Mosse, S. 108
Moulin Rouge 368
Mourik, M. 389
Mozart, W.A. 67
Muiderkring, De 403
Mulisch, H. 284
Multatuli 5, 210, 219, 287, 353
Mungro, A. 269
Munster, Van 233
Murger, H. 70
Museum voor Moderne Kunst in Arnhem 259
Museum voor Volkenkunde 22
Musis Sacrum 45
Mussolini, B. 52
Mutsaers, L. xiii, 15, 81, 337, 339, 343, 377, 382, 385, 388, 413, 439
Muyselaar, P. 299
Muziek, *De* 392

Muziekparade 412
Myers, M. 387

Nagy, L.M. 193
Nahar, P. 110
Nahuys, A. van 160-161, 163, 165-166, 168, 173, 394
Nassy, J.H. 323
Nationaal Comité Suriname 406
Nationaal Vlechtmuseum, Het 19
Nationale Ballet, Het 191-192
Nationale Energiemanifestatie E-55 239
Nau, N. 54
Nauta, M. 262, 408
Navel 371, 417
NCRV 349
Neck-Yoder, H. van 315-316, 326, 406-407, 412
Nederlands Audiovisueel Archief 409, 417
Nederlands Ballet, Het 14
Nederlands Dans Theater 191-192
Nederlands Jazzarchief 96, 109
Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 398
Nederlandsch Toonkunstenaarsblad 83
Nederlandsche Bioscoopbond 77
Nederlandsche dansonderwijzers Bond 40
Nederlandsche Dansonderwijzers Genootschap 39
Nederlandsche Organisatie van Toonkunstenaars 77
Nederlandsche Toonkunstenaars Bond 75, 77
Nederlandsche Vereeniging voor Ambachts- en Nijverheidskunst (VANK) 25
Nederlandse Ballet 189-190

Nederlandse Bioscoopbond in de jaren dertig, *Jaarverslagen(...) van de* 393
Nederlandse Blazersensemble 69
Nederlandse Dansliga 182
Nederlandse Toonkunstenaarsbond 89
Nederlands-Zuid-Afrikaanse Vereniging 346
Nederveen Pieterse, J. 294, 410
Nefertete dynastie 258
Negro Kit Cat Club, The 101-102, 259
Negro Melody Club 101
Negro Palace 99, 102
Neruda, P. 353
Neurath, O. 198
New Burlington Gallery 201
New York City Ballet 190
New York School for Performing Arts 364
Newse, Mr. 47
Neyman, B. 70, 73, 386
Nicolai, C. 176, 187, 397
Nicole 341
Niehof, A. 273
Niemel, B. 258, 260, 408
Nieuw Amsterdam, De 241
Nieuw Rotterdams Toneel 299
Nieuw Weekblad voor de Cinematografie 145, 148
Nieuwe Eeuw, *De* 155, 393
Nieuwe Haarlemse Courant 393
Nieuwe Haasche, *De* 101
Nieuwe Kunstschool, De 195
Nieuwe Revue 364
Nieuwe Rotterdamsche Courant 22, 143, 153, 157
Nieuwe school voor Beeldende Kunsten, De 268
Nieuwenhuis, C.D. 193
Nieuwenhuis, Th. 28
Nieuwenhuys, R. 208, 210, 219, 221, 278, 288, 399-401
Nieuwenhuyzen, A. 403
Nieuwkerk, K. 418-419
Nieuws van den Dag 46, 48
Nieuwsblad van het Noorden 110
Nieuwsgier, *De* 282
Niftrik, G.C. van 403
Nijhoff, M. 51
Nijmeijer, P. 308, 412
Nijs, T. de 435
Nobel, L. 210
Noordhoek, R. 359
Noyons, A. 237
NPS 336, 373, 397, 403
NRC Handelsblad 114, 262, 271, 372-374, 378, 382, 398, 418
NSB 229
NSDAP 425
NTB 78-80, 82-83, 85-91

Nuis, A. 349, 351-352, 359, 416
Nussbaum, L. 168, 396
NVV 228

O'Connor, F. 280
O'Drom. Tijdschrift over zigeuners 386-387
Oetoyo 381
Offenbach, J. 181
Offenberg, W. 352, 416
Offermans, C. 351, 353, 416
O'Hare, J. 342
Okhela 351
Oldebarnevelt, J. van 37
d'Oliviera, J. 353, 416
Olman, J. 89
Olympiade onder Dictatuur, De (D.O.O.D) 198, 260
Olyslager, H. 31, 33, 381
Ommeren, H.G. van 318, 323
Onafhankelijk Toneel 403
Onafhankelijken, Kunstenaarsvereniging de 259
O'Neill, E. 240
Ons Eigen Ding (Wie Eegie Sanie) 250, 257
Ons Toneel 230
Onze Brug xiii, 275-277, 283, 288, 290, 408-409
Oomes, C. 69, 386
Oost & West 26, 29, 128
Oosterhuis, H. 413
Oostindië, G. 404
Openneer, H. 52, 96, 233, 385, 388-389, 404

Ophüls, M. 146, 153, 157, 394
Opperman, D.J. 345
Oppewal, T. 406
Orchestre Mordrez-Belfranco 51
Oriëntatie 279-280, 399
Original Banjo-Jasz-Band 80
Origineele Engelsche Jazzband 80
Orlando 52
Ortmann, T. 194, 196, 398
Os, P. van 114, 389
Ostaijen, P. van 308, 310, 320
Otten, J. 52, 384
Ottes, L. 258, 266, 269, 408
Oud-Wapenbroeders 279
Ouwehand, W. 417
Ouwens, E. 340
Oversteegen, J.J. 310
Overweg, D. 54
Overweg, E. 54

Paans, W.J. 382
Paasman, A.N. 403, 405
Paasman, B. 285, 409
Pachouk, L. 62, 63
Padar, T. 334
Padre Twins, The 338
Palais de Danse 47, 49, 51
Paleis voor Volksvlijt 46
Pàlotas, Zigeunerorkest 68
Pan 48
Panopticum 45, 47-48, 383
Panorama 417
Panoramagebouw 46
Pappa, F.G. 46
Paradiso 108
Paridon, E. van 236, 237, 403
Parisius, L.R.A. 95-96, 103
Parool, *Het* 106-108, 187, 190, 235, 284, 304, 364, 397, 409
Parra, P. de la 241
Pasar Malam 278, 399
Pasarkrant 399
Paton, A. 263
Patricia en Hearts of Soul 333
Pattynama, P. xii, 12, 29, 221, 381, 400-401
Paul, H. 377
Paulianne, Mlle. 43
Pay, A. 99, 233
Peek en Cloppenburg 129, 131
Peeters, H. 270
Pelmelay, J. 15, 333, 340
Pengel, F. 236, 263

Pengel, H. 236
Penninx, R. vi, 377, 435
Pension Hommeles 293
Peperzeel, C. van 105
Perron, E. du 210, 217, 284, 288
Persona 241
Petipa, M. 187
Philips, R.B. 381
Piazzolla, A. 53-54
Picard, M. 391-392
Picasso, P. 176
Pijnenburg, P. 403
Pina, M. 273
Piotto's, de 67
Pipacs 68
Pirngadie, M. 24, 380
Pisuisse, L. 80
Pizarro, M. 51
Pizarro, S. 50, 383
Pleij, H. 330, 343, 413
Pleij, S. 405
Ploeg, De 24, 196
Ploeg, R. van der 337
Podium xiii, 307, 313
Poeze, H. 392
Poëziekrant 410
Pola, A. 303
Polak, H.J. 39, 48, 385
Polak, M. 40, 45, 47
Pollmann, T. 391-392
Polygoon 52, 365
Pommer, E. 156

Pool, R.E. 237
Pörchmann, W. 51
Porter, C. 299
Pos, H. 307, 412
Postel, G. 354, 416
Posthoorn(kerk), De 41
Powder, T. 339
Powell, B. 96
Praag, J.B. van 385
Praag, M. van 237
Prehn, E. van 340
Premsela, B. 195
Priestley, J.B. 229-230
Prikker, J.Th. 28, 199-200
Princess Room, Restaurant de 44
Prins Bernhard Cultuurfonds x, 298, 409
Prins Claus Fonds 273
Prins der Nederlanden 36
Prins Kaya 96
Promenade Orkest 63
Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant 155
Puccini, G. 70
Pugliese, O. 54
PvdA 405

Querido, A. 113, 165-166, 285, 288, 396
Querido, E. 160, 163-164, 166, 173, 394
Querido, I. 381
Querido, Uitgeverij 11, 161, 166
Quinteto Nuevo Tango 53

Ràczky, Familie 63
Ràczky, R. 59, 64
Radio Holland 324
Radio Luxemburg 329
Radio Mi Amigo 361
Radiogids, *De* 388
Radius, A. 191
Raleigh, Sir W. 323
Ramblers, The 81, 96-98, 237
Ramjiwansingh, G. 268-269
Rapport 352, 416
Raster 310, 349
Rattelwacht, *De* 244
Raveel, R. 348
Ravel, M. 69
Reding, J. 238
Reekumgalerij, Van 348
Reemer, S. (Xandra) 333, 337, 339-340
Reeuwijk, D. van 403
Regnault, Verzameling 204

Reichskammer fur Bildende Kunst 204
Reinders, P.M. 350, 416
Rekkers, T. 338
Rens, W. 251, 406
Reserve, La 61
Residentieorkest 63
Reugebrink, M. 308, 412
Reve, G. van het 284, 357
Reys, R. 337
Rhythme 109, 388
Ribbens, P. 240
Rice, J. 412
Richard, C. 338
Rido 42
Riebeeck, J. van 345
Riefenstahl, L. 149
Rietveld Academie 258
Rijkaard, C. 266, 408
Rijken, C. 237
Rijks Ethnografisch Museum 22, 32
Rijksacademie in Amsterdam 267
Rijksdaggebouw 194
Rijksmuseum voor Volkenkunde 19
Rijkspaspoortenkantoor 80
Rijksrietvlechtschool 25, 27
Rijsen, F. van 151
Rimbaud, A. 353
Robeson, P. 230
Robinson, F. 278, 391
Robinson, G. 393
Robinson, T. (J. Boon, V. Mahieu) xiii, 12-13, 208-209, 275-290, 399, 401, 408-409

Rock Against Racism 340
Rodgers, R. 266
Röell, D.C. 202
Roemer, A. 308
Roest van Limburg, T.M. 46
Roevekamp, B. 387
Roggeman, W.M. 357, 416
Roland Holst, A. 51
Roland Holst, R.N. 195, 199, 378
Rolling Stones, The 108
Roloff, G. 394, 396
Rombley, E. 333, 341
Romer, H. 383, 385
Rommerts, H. 43, 385
Rooij, F. de 266, 408
Roon, G. van 151, 394
Roon, M. van 392-393
Rose, H. 194, 195
Rosen, W. 51-52
Rosenberg-trio, Het 66
Rosenberg, Familie 66
Rossem, M. van 405
Rössing, J.H. 46, 48, 385
Roth, J. 160-161, 168-169
Ro-Theater 241
Rothuizen, W. 381
Rotterdams Toneel 258
Rouffaer, G.P. 7, 19-25, 28, 30, 381
Roxy, Theater 259
Rozenkruisers 269
Ruebsamen, H. 210
Rüegg, H. 384
Ruhà, B. 57, 59, 67
Ruijter, A. de 377
Ruis, W. 363
Russel, R. 326
Rutecks, Restaurant 98
Rutten, G. 149
Ruusbroec 353
Ruys de Beerenbrouck, C.J.M 83
Ruyter, M. de 107
Saalborn, L. 234
Said, E. 5, 132, 285, 366, 377, 389, 393
Saint Germain de Prés 240
Salon des Variétés 231
Salverda, R. 381
San A Jong, C. 269
Sandberg, W. 203
Sandra (Reemer) en Andres (D. Holten) 15, 333, 339
Santen, L. 49
Saramacca Band 96

Sárosi, B. 66, 387
Saroyan, W. 234
Sartre, J.P. 237
Savoy, Nachtclub de 51-52
Scapino Ballet, Het 184
Schaepdrijver, S. de 163, 396
Schaik, E. van 182, 397
Schaik, Familie Van 168, 172
Schaper, J.H.A. 83
Scharfenberg, R. 144
Schayk, T. van 192
Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. 16, 111, 377, 391, 395
Schepers, J.B. 252
Scherumann, E. 402
Schey, H. 87, 232
Schierbeek, B. 353, 357-358
Schillerhotel 267, 269
Schimscheimer, E. 341
Schippers, K. 270
Schlee, W. 147
Schmidt, A.M.G. 240, 291, 293, 295, 298, 409-410
Schmidt, L. 67
Schols, F. 346
Scholte, H. 146, 148
Scholte, L. 210
Scholten, Y. 397
Schönberg, A. 139
School met de Bijbel 278
School voor Beeldende Kunsten van het Cultureel Centrum Suriname (C.C.S.) 268

Schoor, K. 394, 396
Schoots, E. 418-419
Schouten, R. 354, 416
Schreiner, G. 173
Schrenck, E. von 134
Schrijver, B. 50-51, 88, 383, 385
Schubert, F. 67, 71, 386
Schüfftan, E. 157
Schuitema, B. 352, 359
Schulte Nordholt, H. 391, 393
Schultink, J. 184, 397
Schurer, F. 244-245, 405-406
Schutzbund 198
Scott, M. xiii, 15-16, 329-344, 412
Sedney, J. 250-251, 407
Selms, Ds. Van 278
Sentis, T. 226
Serban, A. 62-63
Serban, C. 62-63
Serban, Familie 63
Serban, G. 59, 61-63
Serban, H. 63
Serban, Orkest Gregor 62-63
Serban jr., G. 61-63, 67, 387
Serbanescu, G. 62
Seriese, E. 215, 400-401
Sexteto Canyengue 54
Seyhan, E. 372, 373, 417-419
Seyss-Inquart 182
Shadows, The 338
Shakespeare, W. 241
Shakira 15, 374-375, 419
Shannon Duo 47
Shaw, G.B. 147, 153
Shaw, I. 229
Shaw, T. 367
Shell 352
Shepherds, De 329
Shim Sham Negro Club, The 101
Shrinivási 318
Sie-Kwie, W. 96
Sierck, D. 151
Sieto 293
Signaal, *Het* 99, 388
Sikkema, M. 406
Silbermann, B. 87
Singer, Miss 47
Siodmak, R. 152
Siperkov-ensemble 69
Sjarov, P. 236
Sleeswijk, R. 299

Sleeswijkrevue, De 259, 299-300, 306
Sleiffer, D. 391
Slijngaard, S. (Sombra) 239
Sluijters, J. 13
Sluisdom, G. 326
Sluyser, M. 238
Sluyters, J. 261
Smeets, M. 405
Smidt, D. 380
Snijders, R. 110
Snip en Snap 292, 300
Society of Imperial Teachers 49
Soekarno, A. 276-277
Soekawati, T.G.R. 129-130, 132, 140
Söhngen, K. 259, 408
Sombra (S. Slijngaard) 239
Sötemann, G. 165-166, 396
Souer, P. 341
Sousa, J.P. 42, 382
Span, H. 412
Spanjaard, H. 378, 381
Spargo 342
Spartakusbund 196
Spears, B. 375
Speelman, De 69, 386
Speenhoff, K. 41, 179, 382
Spelbrekers, De 338
Speliers, H. 308, 412
Spier, E. 210
Spies, C. 130, 140, 391
Spies, W. 130, 141, 392
Spliethoff, M.E. 381
Springer, F. 210

Spruit, R. 32, 378, 381
Spruit-Ledeboer, M.G. 194, 398
Srefidensi, Galerie 271
Staats, L. 176
Stadsschouwburg, Amsterdam 231
Stam, L. 399, 401
Stanislavski, K. 236
Statuut voor het Koninkrijk der Nederlanden 247-248
Stedelijk Museum Amsterdam 26, 31, 193, 202-203, 259, 270-273, 349, 378
Stedman, F.G. 322
Steensel van der Aa, W. 104
Stein, G. 310
Steinbeck, J. 230, 234, 280, 403
Steps 270
Sterman, A.M. 226-227, 232-233, 402-403
Sterman, A.A. 226
Sterman, B. 226
Sterman, G. 226, 228
Sterman, J. 225-228, 233, 240, 402-403
Sterman, M.A. 225-226, 228
Sterman, M.B. 226-229, 232-233, 402-403
Sterman, O. xii, 8-10, 223-242, 302, 305, 403, 405
Sterman-Vleeschdraager, M. 242, 402, 404
Stevens, W. 310
Stichting Het schoolconcert 241, 403
Sticusa, Stichting voor Culturele Samenwerking 238, 257, 264-266, 268
Sticusajournaal 407-408
Stijl, De 202-203
Stipriaan, A. van 273, 408
Stokkermans, J. 338
Stokvis, W. 348, 416
Stolk, J. 13, 216
Stoomvaart Maatschappij Nederland 36
Story 336
Straten, H. van 203, 398
Strauss, A. 167, 172
Strauss, J. 67, 139
Strauss, M.S. 161, 167, 170, 172, 395
Stravinsky, I. 176
Struikelblok, G. 273
Studio '45 184
Studio Cinetone 147-148
Studio Wassenaar 147, 156
Stumpf, Muziekhandel 368
Suèr, H. 181, 397
Sunchild 110
Surinaams Museum in Fort Zeelandia, Het 272
Surinaamse Galerie 271
Surinaamse Instituut 273
Surinaamse nationale partij PNR 251
Surinaamse Studentenvereniging Amsterdam, De 406

Surinam Music Ensemble 110
Swaan, C. de 403
Sweelinck-conservatorium 105
Swing & Sweet 109
Sydoff, A. 180
Szekely-Lulofs, M. 219

Tabaris, Club 52
Tableau 269
Tajes, J.C. 53, 55, 384-385
Tak, M. 48, 148, 158, 385
Tamminga, D.A. 252, 406
Tango Cuatro 53
Tangoschool Amsterdam 53
Tauber, R. 81
Technische Hogeschool Delft 418
Teenager Troeven 108, 388
Tefsen, C. 303
Teleac 226
Telegraaf, *De* 41, 50, 61, 89, 127-128, 132, 137, 153, 158, 293, 299, 336, 364, 382-383, 386, 391-393, 409, 417
Telegrafist 231
Tellegen 88
Temps, *Le* 40
Terborg, Kunstkring 223
Termeer, S. 358, 417
Teunissen, G.J. 156-157
Thalia 45

Theater, Toneelgroep 226
Theater Instituut Nederland 47, 409
Theatergids, *De* 48, 383-384
Themen, I. 268, 273
Thiam, M.H. 213, 401
Thomas, E. 236
Thorn Prikker, E. 381
Thorsson, L. 332, 413
Tifa, Toneelgroep 241
Tijd, *De* 129, 132-133, 155, 156, 391-392
Tijdschrift van de Nederlandsche Werkloosheidsraad 78
Tijn, B. van 278
Timmerije, A. 215, 401
Tingel Tangel Cabaret 293
Tivoli, Kopenhaags zomertheater 232
Tjimahi, Kamp 278
Tjon, H. 302
TM, *Tijdschrift over theater*, *muziek en dans* 397
Todaro, A. 54
Tol, J. van 99
Tong Tong 276-277, 287, 289, 399
Toorop, Ch. 265
Toorop, J. 7, 19-20, 24, 31, 33-36, 378
Toppin, W. 271
Torgvnick, M. 381
Tòth, P. 59
Touber, R. 240
Tralow, Ch. 172
Tralow, J. 172
Transvaler, Die 413, 415
Trefossa (H. de Ziel) 251-252
Treub, M. 36
Treub, H. 41-42, 382
Treumann, O. 193, 195
Trianon, Café 167
Tropenmuseum 272
Trouw, *Dagblad* 114
Tsjerne, *De* xii, 13, 243-255, 405
Tuney Tunes 338
Tura, W. 70
Tuschinski, W. 88, 143, 148, 155
Tuschinski-bioscoop 143
Twintig jaar beeldende kunst in Suriname, 1975-1995, Tentoonstelling 271, 272
Tylor, E.B. 5, 377
Tzigane, Studentenzigeunerorkest 68

Uitert, E. van 195, 398
Uitkrant, *De* 403
Ulsen, H. van 293, 301
Uma (Vrouw), Tentoonstelling 273

Universiteit van Leiden 111
Universiteit van Maryland 364
Ursul, J. 330
Utrecht, L. 180, 187-188, 397
Utrechts Studentencorps 67

Vacek, K. 386
Vader Abraham 70, 73, 386
Vader, H. 338
Vader, W. 338
Vaderland, *Het* 97, 104, 128, 134, 138, 153, 155, 199, 391-392, 398
Vaillant, R.E.F. 400
Valk, F. 347
Valk, J. de 109, 389
Vancrevel, L. 356, 359
VARA 237, 288, 296, 300, 302, 397, 399
Vaseur-Rellum, J. 412
Veen, F. van der 272, 408
Veen, L.J. 28
Veenkamp, C. 409
Veer, P. van 't 288
Veerhoff, E. 340
Velde, J. van der 209, 401
Veldhuisen, H.C. 28, 382
Veldman, E. 110
Veltkamp, C. 265
Verdenius, M. 239
Verdi, G. 67
Vereeniging Oost & West 24, 26, 260

Vereeniging van Directeuren van inrichtingen van openbare vermakelijkheden (VEDION) 77
Vereniging Ons Suriname 236, 257, 263-265, 271, 273, 406
Veres, L. 59
Verhallen, F. 301, 410
Veritas 68
Verkade, E. 158
Verlag, Q. 167, 170, 172-173
Verlooghen, C. 318
Vermeulen, Matthijs 138-142, 393-392
Vermeulen, Mien 45
Verre, T. van 111, 114, 118, 120, 124, 391
Verschuur, T.J. 83, 259
Versteeg, H.J. 101
Verstegen, P. 356
Verstraete, M. 295
Vervelde, L. 54
Vervuurt, R. 271
Verzijl 418
Verzijl, P. 374, 419
Vestdijk, S. 106, 389
Veth, J. 21
Vianen, B. 326
Vickers, A. 391, 393
Victoria Hotel Amsterdam 66, 260
Victoria Regiahal 240
Videla, J.R. 53
Viento de Sur 55
Vijfhoven, W. 273
Vijftigers, De 212, 284, 358, 359
Villaurrutia, X. 241, 242
Vinkenoog, S. 284, 356
Vis, H. de 278
Visser, H. 401
Vliet, H.T.M. van 23, 35, 382
Vlugt, W. de 101-102
VOC 358
Vogel, A. 223, 395
Vogel, H. 292, 295, 410
Vogel, J. x
Vogel, M. xii, 10-11, 174, 396, 440
Volk en Vaderland 51, 383
Volk, *Het* 134, 155, 391, 393
Volkenkundig museum in Rotterdam 272
Volkskrant, *De* 294, 388-389, 399
Volkstoneel 299
Volksuniversiteit 238
Voltaire, F.M.A. 199, 322, 412
Voorhoeve, J. 247, 251, 407
Voorwaarts 100
Vordemberge-Gildewart, F. 194, 202-203

Vorrink, K. 98
Vorstenbos, H. van 98, 389
Vos, J. 391, 393
Vos, R. de 339
Vouté, Burgemeester 52
VPRO 239, 300, 336
Vree, F. van 215, 402
Vrienden van het Provinciaal Genootschap van Kunsten en wetenschappen in Noord Brabant 262
Vries, Erik de 239, 292
Vries, Erwin de 265, 270
Vries, R.W.P. de 382
Vries, William de 236
Vries, Wim de 359, 360
Vries jr., S. de 229
Vrij Nederland 354
Vrije Pers, *De* 284
Vrije Universiteit Amsterdam 352, 418
Vrije Volk, *Het* 184, 393
Vroegindeweij, I. 110, 389
Vrolijke Brigade, De 232
Vroman, L. 278, 353, 408
Vroman, T. 408
Vroom, F. (Prins Kaya) 95-96, 258
Vrouwenarbeid, Nationale Tentoonstelling van 24, 28-29, 31, 33
Vuijsje, H. 294, 405, 410
Vuyk, B. 210, 279, 288

Waaldijk, B. xi, 7, 24, 28-29, 31, 37, 380, 440

Waaldijk, E. 236, 264
Wadman, A. 252, 406
Wagenaar, M. 107
Wagenmakers, L. 333, 342
Wagenwiel, Café Het 103
Wagnervereeniging, De 177, 181
Walcott, D. 389
Walden, W. 299
Wallace Bishop's Combo 389
Walraven, H. 288, 330-331, 338, 413
Walter Rens' Surinam Plantation Band 229
Wapenbroeders - Uitgave voor de Strijdkrachten in Nederlands Indië (1945-1950) 279
Ware Tijd 272
Warren, H. 288
Wassing, A. 28, 382
Wayer, A. 54
Wayer, O. 54
Wayne, J. 266
Webster, B. 108-109
Week, *De* 385
Weekblad Cinema & Theater, *Het* 52
Weens Strijkersensemble 68
Weetering, C.van de 180, 187-188, 397
Wegerif-Gravestein, A. 28
Weill, K. 172, 263
Weininger, A. 193
Weiss, A. (Kokalo) 66
Weiss, Familie 63
Weiss, J. 65, 66
Weiss, L. 65
Weiss, M. 66
Weiss, N.M. 66
Wekker, De 24
Wekker, G. x, 404
Wekker, J. 404
Weldon Johnson, J. 405
Welsuria (Welzijn Surinamers in Amsterdam), Stiching 271
Weltak, M. 105, 270, 389, 408
Wende, F. 396
Wereldkroniek 28
Wereldtentoonstelling (Brussel 1910), De 26, 31
Werk, J.K. van de 357, 417
Werkman, H.N. 203
Werumeus Buning, J.W.F. 127-128, 132, 134-137
Westbroek, H. 341
Westindiër, *De* 236, 264, 408
Wetering, Van 301
Wie Eegie Sanie (Ons Eigen Ding) 250-251, 254-255, 257, 263, 406
Wiener Café 59
Wigman, M. 179-180

Wigman-Instituut 180
Wijdenbosch, Ch. 412
Wilbrink, M. 403, 405
Wilde, E. de 270
Wilde, O. 367
Wildenhain, F.R. 194-195
Wildenhain-Friedlaender, M. 194-195
Wilhelmina, Koningin 8, 19, 29, 32, 128, 247, 382
Willem Alexander, Prins 54
Willems, G. 330-331, 400, 412-413
Willems, W. x, xiii, 12, 37, 207, 280, 290, 338, 382, 402, 409, 440
Williams, R. 6, 377
Willink, L. 153
Wingen, E. 270
Wink, Th. 166, 396
Winter, M. xii, 13, 274, 440
Winter, N.S. van 230, 403, 405
Wisselingh, Van 24
Withuis, J. 215, 402
Witt, J. de 36
Woei, P. 269
Woerden, H. van 402, 417
Wohlrab, H. 144
Woiski, M. 233
Woiski sr., M. 95, 100, 105
Wolf, N.H. 40, 45, 385-386
Wolff, R. de 338
Wolkers, J. 19-20, 280, 284, 346, 378, 382
Woude, J. van der 210, 399, 402
Woudenberg, A. van 340

Wouters, C.A.T.M. 87, 90, 388-389, 392-393
Wouters, K. 98
Wright, R. 235
Wronska-Friend, M. 28, 30, 382
Würzner, M.H. 394-396
Wütrich, 63

Xandra (S. Reemer) 333

Yardaz, M. en W. 80
Yonina (Y. Knoppers) xiii, 14, 361-375, 417-419
Young, J. 210, 402
Young, R.J.C. 382

Zalko, N. 386
't Zandt, L. in 329, 413
Zangeres Zonder Naam 70
Zant, F.K. van der 412
Zeegelaar, J. 99, 103, 105
Zeelandia, Fort 272
Zeijl, P. van 383, 386
Zelle, M.G. (Mata Hari) 48, 376-368
Zelnik, F. 146, 156-157
Zichem, F. 264, 269, 408
Ziegler, A. 204
Ziel, H. de (Trefossa) 251
Zijl, L. 36
Zikken, A. 210
Zilcken, Ph. 24, 35, 378
Zoete, F.W. de 405
Zonneveld, P. van 399, 402
Zuckmayer, C. 145, 394
Zuid-Afrika 345, 413
Zuid-Amerikaansch Neger- en Mulatten Gezelschap 231
Zuidelijk Toneel 301
Zuylen-Tromp, G. van 24
Zwaaf, I. 48